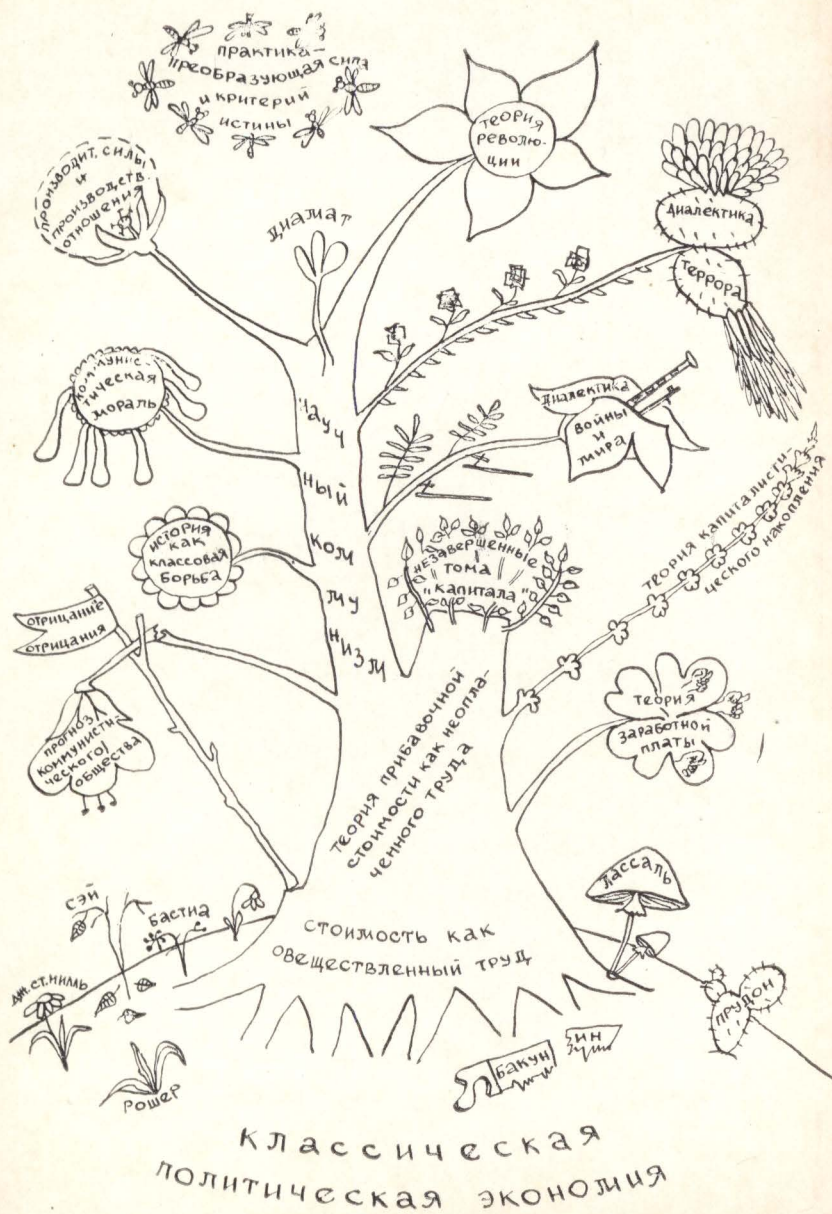


ЧТО ТАКОЕ АВАНГАРД?  
ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ КАРЛА МАРКСА  
ПОЧЕМУ Я НЕ РУСОФОб?  
ЭРОТИКА СТИХА  
ПОЭТ-АССЕНИЗАТОР И ВОКРУГ

10

90

Даугава



фиг. 1 Живое дерево марксизма.  
 обобщение современных представлений.

# Даугава

ОКТАБРЬ (160)

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

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КП ЛАТВИИ. РИГА

## В НОМЕРЕ:

- 3** Максим Шапир  
Что такое авангард?  
Проза и поэзия
- 7** Сергей Николаев  
Из цикла «Всюду жизнь». Стихи
- 12** Римант Зиедонис  
Спутники. Рассказ
- 25** Александр Левин  
Из книги «Биомеханика». Стихи  
Публицистика
- 27** Евгений Майбурд  
Из книги «Тайна Стоимости Карла Маркса»
- 58** Сергей Болотов  
Почему я не русофоб?  
Philologica
- 63** М. И. Шапир  
Metrum et rhythmus sub specie semioticae
- 88** С. Ю. Мазур  
Эротика стиха. Герменевтический этюд  
(см. на обороте)

1990

10

**В Н О М Е Р Е (окончание)**

- 95** Л. Ф. Кацис  
**Поэт-ассенизатор у Маяковского и вокруг.** Из истории образа  
Мемориа
- 105** Василиск Гнедов  
**Поэма Конца**
- 106** М. Мейлах  
**«Потец» Александра Введенского**
- 107** Александр Введенский  
**Потец**  
Культурология
- 112** VR  
**Винни-Пух in a Wonderland.** Исследование по семантике и модальной логике  
Приложения
- 119** Алан А. Милл  
**Дом на Пуховой опушке.** Глава III, в которой организуются Поиски и Пятачок чуть было снова не встречает Слонопотама
- 125** Андрей Левкин  
**ПЯТАЧОК И Нечто**  
К нашим иллюстрациям
- 128** Александр Джикия  
**О себе**

---

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

---

Номер подготовлен отделом культурологии. Редакционная коллегия и другие отделы в подготовке номера участия не принимали.



## ЧТО ТАКОЕ АВАНГАРД?

... я захохочу и радостно плюну,  
плюну в лицо вам ...

До сих пор всякие попытки ответить на заглавный вопрос остались безуспешными. Не исключено, что они с самого начала были обречены на неудачу.

Мне кажется, те, кто думал и писал на эту тему, искали свой ответ **не там**. В **форме** или в **содержании** мирового авангарда они хотели найти нечто, что роднило бы любые произведения авангардного искусства между собой и одновременно отличало бы их от всех прочих. Предлагавшиеся решения очерчивали границы искомого или же слишком узко, сводя его к тем или иным конкретным эстетическим направлениям, или, напротив, чересчур широко, и тогда архипелаг авангарда исчезал в бескрайней пучине модернизма (который, в свою очередь, есть не что иное, как постреализм). В одном случае в заветный круг не попадало многое из того, что заведомо воспринималось в качестве авангарда; в другом — наоборот, попадало то, что к авангарду никакого отношения не имело. Все это, разумеется, не случайно и говорит только о том, что ответ на поставленный вопрос следует искать в другой плоскости.

Один из ярчайших представителей русского авангарда поэт Владимир Маяковский в 1914 году заметил:

«Каковы же изменения, происходящие в законах слов?»

---

Максим Ильич ШАПИР (род. 25.VIII. 1962, Москва) — филолог, лингвист и литературовед. Подготовил и опубликовал книги «Quinquagenario Alexandri Il'uzi-pi oblata» [М., 1990; отв. ред.] и собрание трудов Г. О. Винокура «Филологические исследования: Лингвистика и поэтика» [М., 1990; сост. (совм. с Т. Г. Винокур), вступ. ст. и коммент.]. Автор статей: «Исторический анекдот у А. К. Толстого и Н. А. Добролюбова: [„Сон Попова“: дополнение к комментарю]» [Даугава. 1990. № 6; краткий вариант: Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1986. № 2]; «„Грамматика поэзии“ и ее создатели: [Теория „поэтического языка“ у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона]» [Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46, № 3]; «Поэзия и наука в творчестве Александра Страхова» [Проблемы поэтического языка. М., 1989. Т. 1; Даугава. 1989. № 6]; «Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский

---

1. Изменение отношения слова к предмету, от слова как цифры, как точного обозначения предмета, к слову-символу и слову-самоцели.

2. Изменение отношения слова к слову. Быстреющий темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.

3. Изменение отношения к слову. Увеличение словаря новыми словами».

Спустя четверть века эти же формулировки, сам того не ведая, почти буквально повторил американский логик и философ Чарлз Уильям Моррис (1938). Раскрывая существо трех основных разделов науки о знаках, он определил **семантику** как «отношения знаков к объектам» (= «слова к предмету»), **синтактику** — как «отношения знаков к знакам» (= «слова к слову») и **прагматику** — как «отношения знаков к интерпретаторам» (= «отношение <человека> к слову»).

Синтактика текста есть то, что принято называть его формой, семантика — то, что обыкновенно называют его содержанием. Но если специфика авангарда — не в отношении знака к знаку и не в отношении знака к объекту, то, может быть, она заключена в отношении знака к субъекту или, что то же самое, в изменении **отношения к знаку**? Не потому ли, несмотря на всю неопределенность вопроса, в каждом конкретном случае мы устанавливаем принадлежность к авангарду почти безошибочно, ибо существо авангарда — в нашем отношении к нему и в его отношении к нам. Другими словами, авангард — это не явление семантики («что?») или синтактики («как?»); это — явление прагматики («зачем? для чего? с какой целью?»).

Но дело, разумеется, не только в том, что специфику авангарда надо искать в области художественной прагматики. Дело в том, что в авангардном искусстве **прагматика выходит на первый план**. Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормозить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаящей долгое и сосредоточенное восприятие эстетической формы и содержания. Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть и закрепиться **до** их глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным. **Непонимание**, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любителю ее создатель-художник.

Это по-особому ставит вопрос об **адекватном восприятии** авангарда. Не совсем ясно, кто же реагирует действительно адекватно: тот ли, кто понимает, или тот, кто не понимает; тот, кто принимает, или тот, кто не принимает. Поскольку ценность такого искусства прямо пропорциональна силе реакции (идеальный случай — **скандал**), «правильнее» воспринимает тот, чья реакция сильнее, чья «больше по модулю» — независимо от ее знака, будь то «плюс» или «минус». А так как отрица-

---

в переводе Р. Якобсона] [Даугава. 1989. № 8]; «Слово о Поэте: [Арсений Тарковский: цитаты из стихотворений] [Русская альтернативная поэзия XX века. М., 1989]; «Теория „церковнославянско-русской диглоссии“: По поводу книги Б. А. Успенского „История русского литературного языка [XI—XVII вв.]“» [Russian Linguistics. 1989. Vol. 13, № 3], «Б. И. Ярко: штрихи к портрету» [Quinquagenario Alexandri Il'uzšini oblata. М., 1990; Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1990. Т. 49, № 3], «Язык быта / языки духовной культуры» [Russian Linguistics. 1990. Vol. 14, № 3] и др.

---

тельные реакции, как правило, сильнее положительных, более «верными» следует признать именно их. Не приемлющий авангарда обыватель есть его самый адекватный читатель, слушатель, зритель — творчество авангардистов, в первую очередь, обращено к нему и сохраняет свое авангардное качество только до тех пор, пока продолжает вызывать его активное неприятие (более того, именно в этом неприятии и состоит оправдание авангарда). Ситуация в целом отчасти напоминает корриду, а ее создатели — своего рода тореадоров.

Этим искусство **авангардное** отличается от **агитационно-политического** (ведь и то и другое социально активно и рассчитано на ответную активность). Агитационное искусство, во-первых, добивается сочувствия и сомыслия, а во-вторых, хочет сообщить активности адресата вектор. Авангард, напротив, не просто «раздражает» обывателя, но и делает это попусту, бескорыстно, «из любви к искусству». Реакция на него — не направленная, а броуновская, заставляющая «бегать на месте». Настоящий авангардист бросает в воду камешки и созерцает образуемые ими круги.

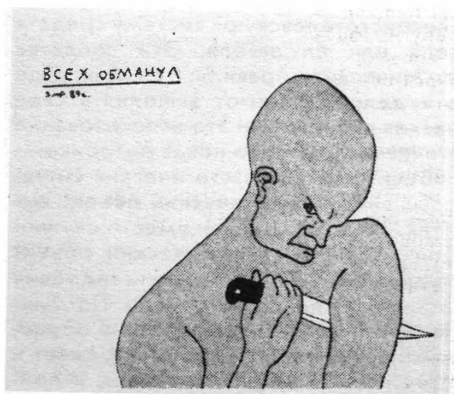
Понятно, что в этом «движении кругов» и есть квинтэссенция авангарда. **Искусство** объявляет «войну» **быту**, и все важнейшие события происходят в пограничной зоне. Это еще не быт — так далеко влияние авангарда не простирается, но это уже и не искусство. Это — **эстетизированный артистический быт**, так сказать, «среда обитания» (*bohème*), которую художник-авангардист все время стремится расширить. Экспансия искусства в быт переворачивает иерархию ценностей: вторичное становится первичным, периферия — центром, прагматика определяет семантику и синтактику. Текст выступает не в эстетической, а в апеллятивной функции: важен не он сам, а характер его бытования, — текста же как такового может и не быть вовсе. Кто, кроме авангардиста, вправе себе позволить не писать стихов и быть поэтом, не рисовать картин и быть художником, не сочинять музыку и быть композитором? Авангардист — вправе, потому что в его системе текстом становится **поведение** — самого автора или же его *chef-d'oeuvre'a*. Так создается **текст текста**: то, что происходит со «стихотворением» или «картиной», может оказаться куда важнее их самих.

Самое существенное в авангарде — его необычность, броскость. Но это меньше всего необычность формы и содержания: они важны лишь постольку, поскольку «зачем» влияет на «что» и «как». Авангард, прежде всего, — необычное прагматическое задание, непривычное поведение эстетического субъекта или объекта. Авангард не создал новой **поэтики** и своей поэтики не имеет; но зато он создал свою, **новую риторiku**: неклассическую, «неаристотелевскую» систему средств воздействия на читателя, зрителя или слушателя. Эти средства основаны на нарушении «прагматических правил»: в авангарде субъект и объект творчества то и дело перестают выполнять свое прямое назначение. Если классическая риторика — это использование эстетических приемов во внеэстетических целях, то новая риторика — это создание квазиэстетических объектов и квазиэстетических ситуаций. Крайние точки явления таковы: либо **неэстетический объект** выступает в **эстетической функции** (так, Марсель Дюшан вместо скульптуры установил на постаменте писсуар), либо **эстетический объект** выступает в **неэстетической функции** (так, Дмитрий Александрович Пригов хоронит в бумажных «гробиках» сотни своих стихов). Потому что и действительно несуществующие (виртуальные) эстетические объекты, что весь упор сделан на внеэстетическое воздействие: поражает и ошарашивает публику уже само отсутствие искусства (такова, к при-

меру, «Поэма Конца» Василиска Гнедова, весь текст которой состоит из заглавия и чистой страницы). Все дело — в умелой организации быта: достаточно прицепить вместо галстука морковку или нарисовать на щеке собачку.

Сказанное, понятно, не значит, что искусство авангарда обречено быть поверхностным или эстетически неполноценным. В действительности оно может быть очень разным, практически любым, поскольку риторические ограничения, накладываемые на семантику или синтактику, часто бывают относительно невелики или вовсе не касаются текста. Но все достижения этого искусства за пределами собственно прагматики происходят не **благодаря** его авангардности, а от нее **независимо** или же ей **вопреки**.

И последнее. Конечно, к авангарду могут быть причислены явления не только искусства, но и других сфер духовного творчества: религии и науки. Общими для всех этих явлений будут, во-первых, их экспансивность, во-вторых, их маргинальность (положение на границе между **духовной культурой** и **бытом**) и, в-третьих, выдвижение на первый план риторического (прагматического) момента, заслоняющего (хотя бы на время) основную функцию каждой из трех глобальных сфер духовной деятельности: **этическую** (религия), **эстетическую** (искусство) или **гносеологическую** (наука).



Александр ДЖИКИЯ



Сергей НИКОЛАЕВ

## ИЗ ЦИКЛА «ВСЮДУ ЖИЗНЬ»

### ОСЕНЬ

Шел в одежде комсомольской  
по дороге парень скользкой.  
Он горбатый и хромой,  
косорылый и немой.

Он в кармане нес печать  
недочеты отмечать.

Тихо осень наступала,  
парня дождиком купала,  
но шагал он напрямик,  
сильный, мудрый большевик.  
Хлеб не ел, не пил он чая,  
недочеты отмечая.  
Все отметил до одна —  
пусть гордится им страна.

1976

### ЗИМА

Белый снег на мостовой.  
В поле — воин рядовой.  
Был он молод и могуч,  
раскаленный пил сургуч,  
пальцем стену пробивал,  
за рабочих воевал.

Лбом он бился об косяк,  
чтобы выучить присягу,  
но не мог, е-на мать,  
он присягу понимать.  
Кочергой собак гонял,  
но присягу не понял.  
Покидает воин полк.  
Ветер веет, воет волк.  
Вьюгой тело замело.  
Душу тело отдало.

1976

Сергей Львович НИКОЛАЕВ [род. 25.XII.1954, Новосибирск] — лингвист с мировым именем. В 1972 г. поступил на филологический факультет МГУ (отделение классической филологии). В 1982 г. окончил Калининский университет. В течение пяти лет (с конца 1970-х) работал преподавателем немецкого языка и труда в дер. Дубровка Селижаровского р-на Калининской обл. Первую статью опубликовал в 1976 г. В 1986 г. защитил кандидатскую диссертацию по теме «Балто-славянская акцентуация и ее индоевропейские истоки». Автор более 50 научных работ в области балто-славянского языкознания, индоевропеистики и кавказоведения. В настоящее время — научный сотрудник Ин-та славяноведения и балканистики АН СССР.

\* Печатается в орфографии автора. — Ред.

## **ВЕСНА**

**[Ода пролетарию]**

Он не ходит на Памир,  
не бывает около.  
Парень строит новый мир  
у метро у Сокола.  
У него одно яйцо  
между ног болтается  
и открытое лицо,  
словно у китаеца.  
Он идет в руке с доской,  
член ячейки заводской.  
Не гордится член иным,  
как великим Лениным.  
Я в резине старых бот  
и в стеклянной таре я  
вижу след земных забот  
члена-пролетария.  
Не гордится член умом,  
но январским пленумом.  
Он шагает по стране,  
чтобы лучше стало мне.

1977

## **ЛЕТО**

Сколько лет уже прошло!  
Вот любимое село.  
Вот родимая изба  
у последнего столба.  
Входит в комнату Иван,  
видит стол, буфет, диван.  
Он садится на скамью,  
вспоминает про семью.  
Говорит Иван сестре:  
Что расскажешь о Петре?  
— Зимней ночью до утра  
волк Петром питался.  
— Что осталось от Петра?  
— Партбилет остался.  
— Помнишь Вареньку? у ней  
дети были всех умней,  
и сама умна была,  
только жаль — сомнабула.  
Ночью влезла на карниз,  
на избу Воронина,  
и с него упала вниз,  
там и похоронена.  
Васька наш с ножом ходил,  
чтобы заколоться.  
В сердце нож себе всадил  
около колодца.

Вот погасли фонари.  
Подошел Иван к двери.  
Тут горячая слеза  
накатилась на глаза.  
Постоял на ветерке  
и воды напился,

и направился к реке,  
в ней и утопился.

---

Или веселее:  
и направился к снохе,  
с ней совокупился.

1977

## ГЕРОЙ

На войне Воронин рядом  
оказался со снарядом.  
Взрыв раздался, враг бежит.  
На земле герой лежит.  
Часть важнейшая от тела  
за дорогу улетела,  
и среди лесных полос  
в тыл Воронин уполоз.  
Затруднительно калеке  
перейти большие реки,  
но бежал герой бегом,  
чтоб сражаться со врагом.  
Вот на поле гвозди ржавы:  
то следы врагов державы,  
а врагов он убивал  
непрерывно наповал.  
Был он росту небольшого,  
одевался он дешёво,  
и на кухне много лет  
вешал Ленина портрет.  
Как-то раз, проснувшись рано,  
он воду пустил из крана,  
чтоб увидеть среди воды  
потайные следы.  
И, как водится, привычно  
на портрет взглянул он лично,  
но в глазах увидел мрак:  
понял он, что Ленин враг.  
Вся ушла из тела сила,  
слабость ноги подкосила.  
На конфорке чайник кип,  
под столом Воронин гиб.  
Так осеннею порой  
богатырь погиб,  
герой.

1980

## ВСЮДУ ЖИЗНЬ

Всюду жизнь, куда ни гляну.  
Воздух легок и душист.  
Вот выходит на поляну  
ку-клукс-клановец фашист.  
Посыпает он отравой  
наши нивы и поля  
и несёт рукой кровавой  
шкуру Рекса кобеля.

И, увидевши бандита,  
прикрывая срам листом,  
диссиденты шли сердито  
под калиновым мостом.  
Взявшись за руки, читали  
запрещенные стихи  
и, рыдая, подбирали  
кобелёвы потрохи.

1982

## **МИРНЫЙ АТОМ**

Как стрела, в великой спешке,  
под планеты тяжкий стон  
бомбу парень вез в тележке  
в триста восемь мегатонн.  
Заявил о том в партком он,  
не ложится он в кровать.  
Он идет на Гринем-Коммон  
мир народам даровать.  
Он не шел себя прославить:  
бомбу вез он меж дубрав  
нашу, мирную, поставить,  
их, военные, убрав.  
Этих дум великих полон  
и во сне и наяву,  
не заметил, как пришел он  
поздно вечером в Москву.  
Темен Кремль над водою,  
звезд его неярко свет.  
Надо новою звездою  
озарить страну совет.  
Враг ликует: темнота там!  
Я погибнуть не боюсь.  
Пусть осветит мирный атом  
нашу родину — Союз.  
Поднимусь я, словно знамя  
наших помыслов святых,  
идеалов наших пламя  
мрачный мир увидет их!  
Ночью, тихо, словно вор он  
проходил среди мостов,  
чтоб не видел даже ворон,  
что проделать он готов.  
Пальцем твердо и не робко  
им нажата бомбы кнопка.  
Испарился меж стволов  
парень Леха Соколов.

1984

## **ЧУВСТВО К РОДИНЕ**

Иванов страдал запором,  
но на рожу был красив.  
Песню пел он под забором,  
где-то выпив, закусив.  
Перед ним леса густые,  
за спиной земля горит.

Он спасенье для России,  
он дорогу ей торит.  
А над ним в небесной сини  
тучки плыли за Урал,  
далеко на Украине  
мирный атом догорал,  
речка ниву огибала  
в зеленеющих лозах.  
Так Россия погибала  
у Европы на глазах.

1986

## ПОСЛЕДНЯЯ ВЕСНА

Видя Родину в упадку,  
чуя тленья смрадный кал,  
нес Дроздов с собой лопатку,  
корни Родины искал.  
Проклял он друзей, знакомых,  
попадал не раз в тюрьму,  
но нигде корней искомым  
не пришлось найти ему.  
Рядом волки, подвывая,  
кувыркались на траве,  
и досада роковая  
нарастала в голове.  
Он с лопатою по свету  
зря безумно шел вперед.  
Что посеют в землю эту —  
стеблем книзу прорастет,  
что нам кажется кустами —  
это корни тех кустов,  
что кустятся под ногами,  
понял в ужасе Дроздов.  
Нет надежды, что и внуки  
их на место повернут . . .  
Зарыдал Дроздов от муки  
через несколько минут,  
и, одетые в исподне,  
над Дроздовым распрострясь,  
с неба ангелы господни  
с ревом шлепались в грязь.  
Ночь сидел он под сосною,  
аромат вдыхал садов,  
а наутро той весною  
к праотцам ушел Дроздов.

январь 1988



## СПУТНИКИ

Рассказ

Перевел Андрей ЛЕВКИН

Мы ехали неторопливо и осмотрительно. Уже к моменту отправления отношения внутри автобуса установились приветливые и радушные. Молодые люди уступали места пожилым, мужчины — женщинам. Отношения оказались настолько радушными, что даже пожилые принялись уступать места пожилым и женщины — женщинам.

Автобус был заполнен таким образом, что каждому есть за что взяться, и при этом никому не вынужден глядеть в лицо стоящему рядом. Все знают, как это неуютно, когда в давке ты вынужден смотреть в упор на соседа — не имея возможности отправить свой взгляд блуждать где попало.

Ну вот, едем неторопливо, дружелюбно, друг к другу с дурацкими шуточками не пристаем, глядим на идущих по обочинам без какой-либо неприязни, рассуждая, что и пройтись пешком — тоже вполне стоящее дело.

По дороге многих, конечно, сморило, но остальные, ведомые человеческой интуицией, вовремя будили уснувших на нужной тем остановке. Выходящие долго и сердечно прощались, иные принимали решение проехать с нами еще пару остановок — чтобы не покидать так быстро столь приятное общество. Кем-то в этой связи была высказана озабоченность: ведь если отношения в автобусе будут продолжаться столь добросердечные, то автобус в скором времени окажется переполненным. «Да и то, — сказал он, — само это удовольствие от приятного окружения может оттеснить на задний план житейские надобности: выйти из автобуса, идти домой, делать свои дела, исполнять обязанности. Мы тут же его по-дружески усоветили.

---

Римантс ЗИЕДОНИС — латышский поэт и прозаик. Родился в 1962 г. Окончил Рижское училище прикладного искусства и кафедру журналистики ЛГУ. Редактор прозы журнала «Карогс». Книга стихов «Взмах для ласки» (1986), рассказы в печати.

---

Подъезжаем к очередной остановке. Те, кто приготовился выйти, пожали руки остающимся. Смотрим — кто присоединится к нам в этот раз. Уже издали видим чудную семейку. В окружении табуреток, шкафчиков, зеркал, гардинных штанг и рулонных обоев стоят: мужчина в наглухо застегнутом френче, у мужчины седые виски; некая женщина и очаровательная группка мальчиков, одетых в рубашонки типа «сафари» военно-спортивного образца. Автобус причалил к остановке, и мы улыбнулись этому замечательному отряду. И они широко улыбнулись нам. Давно уже ни один из нас не встречал столь витальной семьи. Дети — жизнерадостно загоревшие, с крепкими белыми зубами, нежная, как дыня, женщина в темном элегантном платье и мужчина — собранный, аккуратный, со строгими чертами лица. Спокойным, но полным чувства собственного достоинства голосом он осведомился у нас — вперед ли мы едем. «Да, разумеется», — ответили мы. — Едем мы вперед».

— Нам в том же направлении, — сказал он и кивнул своим чудным ребятишкам. Они, щебеча, ринулись к мебели.

— Ноги! Ноги! — воскликнула женщина и постелила перед автобусными дверьми половичок.

Мальчики, вытерев ноги, шустро принялись заносить в автобус табуретки, шкафчики и прочее имущество. Моментально часть имущества оказалась в задней части салона, и некоторые из нас, только что доброжелательно улыбававшиеся, стали выказывать известное неудовольствие, поскольку табуретки, шкафчики и т. п. создали внутри автобуса некоторые неудобства. Особенно мы пришли в волнение, когда вся семья приступила к громадному письменному столу. Тут же край стола был вдвинут в автобусные двери, и мы наконец возвысили наши голоса: в самом деле, разве вы не могли использовать для перевозки своей мебели грузовую машину, разве вы не видите, что этот письменный стол внутрь не лезет, — вот так мы возвысили голоса наши.

— Друзья, мы ведь только несколько остановок, — мягким, но полным чувством собственного достоинства голосом сказал мужчина в наглухо застегнутом френче и, напрягшись, продолжил толкать письменный стол.

Шофер, наверное не взглянув в зеркальце бокового обзора, собрался было продолжить поездку, и мужчина воскликнул: «Эй, погодите».

— Это еще что такое! А ну быстро вытаскивайте его обратно, чтобы я мог закрыть двери! — раздался в репродукторе голос шофера.

Семейка опустила письменный стол, и мужчина легкой, но исполненной достоинства походкой направился к шоферскому окошку и подмазал водителя. Но может быть и нет. Может быть, это мы, исполненные недостойных домыслов, ошиблись. Хотя мы все-таки не ошиблись, потому что шофер сразу расслабился, развалился в своем кресле и, свободно повернув голову, стал наблюдать за происходящим далее.

Семья вновь принялась за письменный стол, и мы опять возвысили голоса наши.

— Друзья, я ведь уже сказал, что мы только на несколько остановок. Может быть, мы выйдем даже на следующей. Все же мы люди, отчего вы такие агрессивные.

Его просительный тон нас успокоил, и нам стало его даже жалко при виде, как маленькие темноволосые дети сражаются с громадным столом. Ну в самом деле — пару остановок проедут, да и выйдут. Можно ведь слегка потесниться.

Когда же один из бедных маленьких мальчиков оступился и угол

стола пришелся ему на ногу, мы и вовсе отбросили наши агрессивные интонации. Мальчик закричал и заплакал. Многие тут же кинулись на помощь. Помогли и письменный стол занести в автобус, за что лаконически одетая женщина нас поблагодарила.

Когда двери наконец закрылись, мужчина пронзительно присвистнул: «Бинокль, айн момент, бинокль на скамейке забыли!»

Ну вот. Едем. Обнаружилось, что пятеро из нас оказались вытолкнутыми через передние двери. Значит наружу.

Мужчина в н. з. френче, чувствуя, как нам показалось, себя отчасти виноватым за доставленные нам неудобства, распорядился, чтобы мальчики разместили табуретки и стулья таким образом, дабы некоторые из стоящих могли на них расположиться.

Неудовольствие все же возобновилось. Те, кто оказались стесненными в передней части автобуса, начали протестовать. Многие оказались неудовлетворены тем, что им закрыли вид из окна. Вид закрыло большое трюмо, и многие оказались вынужденными лицезреть отражения. Одни просто смотрели на изображение, другие — энергично, отчасти даже агрессивно причесывались, кто-то старался заглянуть за свое отражение, а некоторые вообще отказывались глядеть в зеркало и устремляли свои взоры к потолку. Окружающая среда возле зеркала становилась нехорошей. Эта неприятность усиливалась еще и тем, что один из пассажиров оказался повернут к зеркалу тыльной стороной, которую, таким образом, приходилось созерцать всем остальным. «Уберите свое зеркало», — сказали они.

Мужчина в н. з. френче повернул зеркало, и вдоль обочины вслед автобусу побежал такой достаточно упитанный солнечный зайчик.

Вскоре неудовольствие вспыхнуло вновь. Подали голос двое мужчин достаточно сдержанного поведения. Здесь следует сказать, что за время всего путешествия эти мужчины не проронили еще ни слова. Они были вынуждены стоять под углом в 45 градусов и, таким образом, этого не выдержав, принялись высказывать резкие слова.

— Но, быть может, вы стоите вовсе не под неправильным углом. Вы, очень может быть, как раз наоборот — единственные, кто находится в положении, строго перпендикулярном к миру. Ведь не пол автобуса его главная, истинная горизонталь. Вы, наверное, единственные, кто ощущает настоящую — иначе как бы вам удалось так долго простоять в таком — по нашему мнению — перекошенном состоянии. Вы определенно находитесь в правильных отношениях с какой-то более основной основой, — вежливо увещевал их мужчина в н. з. френче.

— Что вы тут несете, — багровея, произнесли на вид сдержанные мужчины, лбами упирающиеся в оконные стекла. — Уберите-ка свои узы, чтобы мы встали нормально.

— Зря вы не верите в свои силы. Друзья, попробуйте. Освободите им немного места, чтобы они могли поверить в свои силы.

Ну, встали они наконец правильно.

— Но не кажется ли вам, стоящим, по вашему мнению, теперь правильно, что... не посетило ли вас ощущение, что вы вот-вот опрокинетесь в сторону, вперед или на спину?

— Кажется, посетило, — сказал один, а другой смущенно посмотрел на мужчину.

— Теперь попробуйте наклониться вперед, не сгибая туловища. Вы ведь это можете. Это другие не могут, а вы можете.

На вид сдержанные мужчины медленно наклонились вперед и застabilизировались под углом в 45 градусов.



— Ну вот, разве так не лучше? Не чувствуете ли вы себя куда более стабильно на своей самой правильной и главной горизонтали?

— Чувствуем, — сказал один, а другой, одеревенело упершись в оконный переплет, сказал: — Ну, знаешь . . . — и, одним рывком возвратив себя в правильное, по его мнению, положение, добавил: — На следующей остановке ты окажешься снаружи со всем своим барахлом.

— Не сердитесь, — дружелюбно сказал мужчина в н. з. френче. — Неприязнь поднимается в вас потому лишь, что вы не верите в свои силы. Идите-ка сюда, к письменному столу, видите, какое солидное кресло. Здесь вам будет удобно.

— Нет никакой надобности, — агрессивно ответил мужчина сдержанный с виду, демонстративно ударив ногой по одному из выдвигаемых ящиков стола.

— Да идите же, когда вам еще удастся посидеть в таком кресле.

Мужчина посомневался, но все же сел. Сел он очень сдержанно, на мягкую спинку кресла не откинувшись — чтобы мы видели, что он вовсе не намеревается в этом кресле расплыться и уснуть.

— Если хотите, то можете порисовать или написать письмецо родственникам. Чтобы время даром не терять. Здесь в ящиках бумага, цветные карандаши, есть и конверты, — мужчина, покопавшись в ящиках, отыскал чистые листы. — Можете, например, разработать свою подпись. Мне, например, очень нравится разрабатывать свою подпись. Вот у меня тут есть красивая ручка из слоновой кости, возьмите — сразу почувствуете прилив сил и достоинства . . . ну попробуйте. Напишите, например, букву . . . хотя бы Ц . . . хороша ручка, правда? Но кривовато у вас Ц вышло, давайте тогда Е, а теперь — З, нет, З — на другом листочке, ведь это же красивее, когда на листе всего одна буква . . . теперь А, Р . . . на другом, на следующем листе, будьте добры . . . А теперь, например, С, хорошо . . . Нравится, правда . . .

А теперь цифры попробуем . . . единичку над Ц . . . в уголку листочка . . . двоечку, куда же двоечку? . . . почему бы не над Е? . . . троечку, куда бы троечку? давайте над З . . . четыре, пять, шесть мы поставим над мягким знаком, ну, еще немножко давайте . . . хватит, да? Ну что, берите ручку, порисуйте, напишите что-нибудь.

Сидящий в кресле внимательно осмотрел ручку и окинул нас сдержанным взглядом.

Мужчина в н. з. френче посмотрел вдаль, что-то там внимательно изучая.

— Не видишь еще? — спросила лаконически одетая.

— Еще не вижу.

Приблизившись к следующей остановке, мы обнаружили, что семья выходит вовсе не намерена. Решительно не собирается.

Вышли двое из нас, но почти даже не попрощавшись. Только кивнув.

Через задние двери хотел войти некто с улыбающимся лицом и голубыми глазами. Трудно было определить — то ли это он улыбается, то ли это просто основное состояние его психики.

— Может быть, вы подождете следующий автобус? — спросил у него мужчина в н. з. френче. Но тот все-таки перебрался через письменный стол и втиснулся между нами.

— Нет ли у кого-нибудь талончика? У меня, оказывается, нет талончика на проезд, — сказал он, с улыбкой обернувшись к нам. Талончики-то у кого-нибудь из нас, может быть, и нашлись бы, но ни у кого не возникло желания в подобной давке шарить по карманам.

Улыбчивый подождал, а потом засунул в компостер ухо и отперфорировал его. Солнце игриво просвечивало сквозь комбинацию дырочек. Потерев ухо, улыбчивый повернулся к какому-то поручню.

Сквозь форточку проникал свежий, освежающий ветер, поэтому в автобусе поддерживался воздух. Один из детишек закашлял и темноодетая женщина немедленно позакрывала несколько форточек. Мы, слова не сказав, вновь их открыли.

— Надо бы окна закрыть а то наши детишки совсем расхвораются, — произнес мужчина в н. з. френче.

— Если и заболели, то только из-за спертого воздуха, — это уже мы.

— Что вы сказали? Из-за недостатка свежего воздуха? Друзья мои, мы слишком необдуманно и смело пускаем в себя этот мистический воздух. Мы допускаем в наши легкие воздух, решительно о том ничего не зная. Кто знает, в какой клоаке он образовался и что к нему приешано. Ведь остерегаемся же мы употреблять продукты, не зная, из чего те приготовлены, а воздуха мы не опасаемся, и это большая ошибка. Надо стараться дышать как можно реже, только так можно сохранить организм в чистоте. Вот вы, например, — он повернулся к одному из нас, — почему вы так глубоко дышите? Грудная клетка аж ходуном ходит. Это вам может выйти боком. С какой наивностью вы допускаете в свою плоть дрянь жуткого состава. Если вы уж так не в состоянии не дышать, то дышите, по крайней мере, однажды уже проверенным воздухом.

Человек, которому адресовались эти слова, задумчиво смотрел на небо. Остальные же настояли на своем, окна должны быть открыты. Через некоторое время маленькие мальчики принялись громко, душевраздирающе кашлять, и мы более не протестовали, чтобы окна закрыли.

У некоторых из нас, как это можно было видеть, дыхание стало затрудненным.

Мужчина в н. з. френче снова взгляделся в даль.

— Ну, нет еще? — спросила лаконически одетая.

— Нет, еще нет.

— Тогда нам следует подкрепиться, — сказала женщина и, распаквав сверточек, достала всякие баночки, паштеты и другое съестное. По автобусу распространились приятные запахи, и у многих из нас потекли слюнки, хотя в известном смысле мы уже отчасти были сыты по горло. Подкреплялась семейка молча и тщательно, нас угощать вовсе и не думая.

Одно явление показалось нам странным. Некоторые маленькие дети, как нам показалось, подросли. На сантиметр-другой, но подросли. Они приглушенно болтали и вытягивали шеи, выглядывая в окна.

Недалеке была уже остановка, и из передней части автобуса опять прозвучал недовольный голос. Пусть-де семейка готовится вылезать.

— Друзья, в свое время мы, конечно, выйдем, но нам бы хотелось, с тем чтобы скоротать вам время в пути, устроить небольшой концерт, — сказал мужчина в н. з. френче.

Маленькие мальчики шустро вскарабкались на письменный стол, выстроились в два ряда и, энергично маршируя на месте, насвистели несколько знакомых маршей. Затем они образовали весьма изощренную — насколько это позволил низкий потолок автобуса — гимнастическую пирамиду, при этом во рту каждого была небольшая чайная ложечка, на которой балансировали небольшие накрахмаленные

флажки. Потом они спели мощный песенный цикл, в качестве текстов к которому взяты были, как это было замечено, «Записки о Галльской войне». Во время исполнения у большинства мальчиков произошла ломка голоса.

После них на стол взошла лаконически, в темное одетая женщина и, артистически перемещаясь, спела несколько песен лирического характера.

В заключение выступила вся семья. Они разыграли перед нами представление с элементами пантомимы и оперетты по мотивам «Das Niebelungenlied». Смотреть представление было интересно, хотя прошло оно и не на максимально возможном художественном уровне, причиной чему был недостаток места на письменном столе — в результате чего представление отчасти потеряло свои эпические широту и глубину.

Семейка завершила концерт, и мы обнаружили, что миновали уже и следующую остановку. Выходить там никому из нас не было нужно, не было и входящих, так что автобус остановку просто проскочил. Но мы уже приближались к следующей. Там, привязанный к будочке, стоял конь.

— Наш коник, наш коник . . . — залопотали темноволосые дети.

— Да. Это мой конь, — гордо сказал мужчина в н. з. френче. — Если вы не возражаете, мы могли бы нашего коня чуть-чуть подвезти.

Тут уже мы продемонстрировали полное единство наших сил. Стали кричать на коня, отпугивать его, кидаться сучьями.

— Если бы у меня появилась возможность взять теперь с нами коня, то на следующей остановке мы всей семьей бы вышли и продолжили наш путь верхом.

Разумеется, мы не допустили коня в автобус. Мужчина в н. з. френче — как нам показалось — обиделся, смотрел в окно, плотно сжав губы. Мы вовсе не собирались его успокаивать, но как-то все-таки стало неловко изгонять его из автобуса. Можно было понять его переживания — каждому из нас было бы трудно бросить своего коня.

— Мой конь . . . — тихо, но щемяще сказал мужчина, протиснулся к шоферу и, как нам показалось, снова его подмазал и, кроме того, дал еще и на лапу.

Еще одну остановку автобус проскочил, а там стояло несколько человек. Мы закричали шоферу, чтобы остановил, поскольку двоим из нас пора было выходить. Автобус остановился метрах в двухстах от остановки. Увидев это, стоявшие там начали бежать в нашу сторону. Они нас почти настигли, когда автобус тронулся. Один из них бежать за нами все же продолжил: мы смотрели на него, подбадривая возгласами: «Хэй, держись!». Он держался хорошо. Все-таки нам вскоре надоело следить за ним, полагаем, он, как гепард, мог бегать очень быстро, но не очень долго. И в самом деле — после поворота он пропал из нашего поля зрения.

Трагический образ отчаянно бегущего человека смог нас приободрить. Может быть, мы и ошибались, но все-таки очень хорошо знали, благодаря кому именно автобус проехал мимо. И сказали мужчине в наглухо застегнутом френче, что весьма будем рады видеть его на следующей остановке вышедшим со всей его семьей, добавив, что в случае чего можем применить и силу. А кроме того, мы еще и окна открыли, так как некоторым из нас стало совсем уж нехорошо.

Мужчина в н. з. френче не отвечал ничего, печально глядя в окно. Отчетливо стало видно, что он уже просто бесчестно спекулирует на своих бедах и ностальгии по коню.

Один из маленьких громко расплакался. Лаконически одетая кротко и укоризненно взглянула на нас. «Что вам этот ребенок такое сделал», — прошептала она и принялась успокаивать мальчика, а тот плакал все интенсивнее, начиная багроветь.

— Не заставляйте ребенка симулировать. Как день ясно, что вам придется сойти, — на передний план выдвинулся мужчина средних лет, говоря, он азартно пригнулся и глядел женщине в лицо. Мать потрогала мальчику лоб и сунула ему в рот градусник. Мальчик затих.

Когда же автобус подъезжал к остановке, лаконически одетая термометр вынула (мальчик тяжело перевел дух) и воскликнула: «Ну я же просила вас не держать окна открытыми. Теперь он заболел».

— Врет она, врет, — запротестовал мужчина средних лет. — Это испорченный градусник. Измерьте сами — увидите, он всем высокую температуру покажет. . . Я сам измерю, — засунув в рот градусник, он отвернулся. Через пять минут он торжествующе поднял градусник над головой: — Вот, и у меня тоже высокая температура!

— Что ж тут удивительного, вон вы какой красный, — возразила лаконически одетая.

— Померьте еще кто-нибудь, — не отступался мужчина.

Кто-то взял градусник, но у него, оказалось, температуры нет.

На следующей остановке мужчина, сильно пригнувшись, стал настаивать, чтобы семья сходила. Но мы его не поддержали, потому что мальчик и в самом деле, может быть, был болен, выглядел он плохо-вато. Вспотевший, красный, тяжело дышит через рот. Нам опять стало как-то неловко выгонять больного ребенка. К тому же располагалась остановка в необжитом месте. Пусть уж доедут до следующей. Там, может, хотя бы врача найти можно — таково было общее мнение.

Ну вот. Едем дальше. Едем через, кажется, какую-то сырую климатическую зону, и на дорогу лег плотный туман. Многие заснули — и те, кто сидел, и те, которые сдавлены в передней части: они друг друга поддерживали, упасть не могли, согнуться тоже. Так, вообще-то, спать удобно. Агрессивный дух рассосался. И больной мальчик уже тоже не кричит.

Покой был прерван ужасным грохотом. Автобус срочно затормозил, и передние сплуснулись еще плотнее. Шофер вышел из автобуса. И мы тоже вышли наружу посмотреть — что там такое произошло. В автобусе остался один только сидевший за письменным столом, он что-то старательно писал, осталась и лаконически одетая. «Я крови не люблю», — сказала она.

На дороге лежал кабан. Небольшой такой кабанчик.

— Все, да? — спросил мужчина в н. з. френче, потыкав животное пальцем. — Нехорошо вышло. Ну что, надо брать с собой. Это было бы подло, если бы мы этого кабана так посреди дороги оставили.

Шофер пугливо обнаружил, что по дороге приближаются два маленьких огонька. «Помогите, будьте добры, — сказал он, — побыстрее, пожалуйста». Огоньки быстро приближались, и вскоре мимо нас просвистел автомобиль, мы увидели лишь лица, прилипшие к стеклам.

— Будьте добры, заходите в автобус, — волнуясь сказал шофер.

— Мы не можем его оставить тут. Это было бы не по-людски, — возразил человек в н. з. френче.

— Поехали, поехали, — сказал шофер, запуская мотор.

— Тогда отрежем у него окорока. И какой-нибудь кусок из сектора С, — сказал человек в н. з. френче, изучая, какое из лезвий своего

карманного ножа извлечь. — По крайней мере сдерем шкуру, постелим на пол автобуса, нет ведь ничего проще, чем спустить шкуру.

Но шофер уже привел автобус в движение и мужчина оставил кабана в покое. Только какая-то семья осталась снаружи. Звали их внутрь, но они отговорились тем, что надо этого кабана похоронить, да им даже больше по душе, чтобы поехать на другом автобусе, и вообще, что может быть лучше, чем установить палатку в этом тумане среди настоящих кабанов. Так они там и остались, обвешанные рюкзаками, сачками для бабочек и маленькими флажечками. Нам, остальным, в автобусе стало несколько просторней.

Ну вот. Едем дальше. Лаконически одетая что-то, озаботившись, искала в своих узлах. «Вы не видали моего кошелька?» — обратилась она к сидящему за столом. Тот, продолжая что-то старательно писать, не ответил.

— Странно, как это вдруг из сумочки мог пропасть кошелек. Я это точно знаю, потому что среди моих вещей его больше нет.

— Ну-ну, — сказали мы, — чем позволять себе подобные намеки, поройтесь-ка в своих узлах тщательнее.

— Позвольте, я взгляну, — лаконически одетая вцепилась в сумочку одной из женщин.

— Не позволим, прочь, прочь от сумочки, — возразил очевидно находившийся в какой-то связи с владелицей сумочки мужчина, тот самый, что имел обыкновение азартно пригибаться, разговаривая. Лаконически одетая вырвала сумочку, погрузила туда руку и извлекла кошелек: «Видите, это мой бумажник. Не верите, вот — фотографии моих мальчиков».

Она развернула фотографии веером, как карты, и покрутила во все стороны: «Проверьте и свои вещи, может быть, что-нибудь пропало и у кого-нибудь еще!»

— Вы . . . нечестная, — азартно пригнувшись, высказался мужчина. — Вы сами этот бумажник сунули в сумочку!

— У меня пропал микрокалькулятор, — констатировал кто-то.

— А вот у меня есть подозрения, что у того, кто так на меня кричит, в портфеле может что-то обнаружиться, — сказала лаконически одетая. — Давайте взглянем.

— Успокойтесь, это какое-то недоразумение, — сказали мы.

— Надо проверить, надо, у меня вот коробок спичек пропал, — голос из передней части.

— И чего там только не найдется, — уже совершенно скрючившись, сказал мужчина, имевший обыкновение азартно пригибаться во время разговора.

Один из маленьких мальчиков вцепился в портфель и потянул к себе. Мужчина дал ему подзатыльник, но мальчик не отступил. Он укусил мужчину за руку, и тот, укушенный, портфель отпустил.

— Вот ваш калькулятор, — улыбаясь, подняла над головой аппаратик лаконически одетая.

Мы смутились. То ли здесь какое-то недоразумение, то ли, может быть, вовсе и нет.

— А плавки ни у кого не пропали? — вновь лаконически одетая, — А то тут еще и мужские плавки.

— А ну-ка покажите мне, покажите ближе, — вступила какая-то тетенька.

— Да куда же вы? — некоторые ей возразили, а остальные подумали, это же мужские плавки.

— Ну так и что, — ответила тетенька, — мужские плавки очень даже эластичные и вместительные . . . а, что вы сказали? плавки?! Ну нет, я свои плавки никому не отдам!

— Нам, конечно, придется на следующей остановке отыскать дружинников, — спокойным, полным собственного достоинства голосом сказал мужчина в наглухо застегнутом френче.

— Разыщем, еще как разыщем, так разыщем, что ах как вас отсюда выкинут! — азартно пригнувшись, сказал мужчина, имевший обыкновение при разговоре азартно пригibasься.

— Разыщем. И вам придется годик-другой посидеть в камере, с парашей у изголовья. Но, если хотите, выходите теперь с вашей женщиной. У нас нет никакого желания задерживаться, чтобы засадить таких . . . ничтожеств в тюрьму. Хотя, конечно, если вы настаиваете, то можно позвать и дружинников.

Мы уже обрадовались, что семейке придется выходить и объясняться с дружинниками, когда, не доезжая остановки, мужчина, имевший обыкновение азартно пригibasься споря, взял под руку свою женщину, попросил шофера остановиться и вышел. Мальчик с высокой температурой тут стал опять хрипеть и кашлять, и мы, будучи человеческими, не стали слишком уж настаивать, чтобы выходили и они.

Ну вот. Едем дальше. Внезапно человек с улыбочивыми чертами лица и отперфорированным ухом приближается к мужчине в н. з. френче и начинает хохотать. Он с большим энтузиазмом смеется ему именно в лицо. Человек в н. з. френче пренебрежительно отворачивает голову в другую сторону, но смеющийся берет его голову обеими руками, поворачивает к себе и продолжает смеяться.

— Прекратите смеяться мне в лицо, — человек в н. з. френче несколько потерял достоинство, он опять отворачивает голову. Смеющийся опять возвращает ее в прежнее положение и смеется еще более заразительно. Человек в н. з. френче начинает окончательно злиться и, полностью растеряв респектабельное выражение лица, вскрикивает, — Да прекратите вы, драться с вами, что ли?

Человек с отперфорированным ухом, громко смеясь, возвращается на свое место и вытирает уголки глаз носовым платочком. Человек в н. з. френче покраснел, но быстро справляется с собой. Хотя и выглядит несколько сконфуженным.

Ну вот, едем дальше. Сидящий за письменным столом все еще что-то пишет, один из нас продолжает стоять, как нам кажется, довольно наклонно, но, видимо, на своей индивидуальной горизонтали, еще один внимательно созерцает небо сквозь окно и не дышит, и тут человек в н. з. френче произносит интригующим голосом: «Вы уже знаете, конечно, про песчаную полянку в середине леса?»

Внимания на него не обращаем, но прислушиваемся.

— Не нужно ли нам сходить на эту песчаную полянку? — обращается он к своей жене. — Мне нужны новые туфли, да и денег немного не мешало бы.

— Но разве солнце достаточно сильное? — говорит лаконически одетая, взглянув на небо.

— Да, именно то, что надо. Посмотри, нет ли у нас с собой зеркала.

— У нас же есть трюмо.

— Нет, большого не надо, нам и сейчас вещи ставить некуда.

Внимательно слушаем.

Человек в н. з. френче выдерживает долгую паузу и снова обращается к нам: «Вы, конечно, знаете про эту песчаную полянку в сере-

дине леса, где с помощью солнечного зайчика можно добыть разные правильные вещи?»

— Ну-ну, что за такая песчаная полянка? — спрашивает кто-то.

— Кто?! Никто из вас там не был. Но это как раз по дороге. На эту песочную полянку вы попадете, начав свой путь от шоссе, от столбика, который мы вам можем показать. От столбика надо идти к ближайшему хвойному дереву. От ближайшего хвойного дерева к следующему ближайшему хвойному дереву. Так, перемещаясь от хвойного дерева к хвойному дереву и не обращая внимания на деревья лиственных, вы доходите до пригорка, взобравшись на который, обнаруживаете рожицу лиственных деревьев. И там, в середине, как раз и есть эта песчаная полянка. Вы устраиваетесь там поудобнее, отыскиваете зеркальце, устанавливаете его на колышек, укрепляете колышек в песке, чтобы солнечный зайчик попадал на песок в одном фиксированном месте. Колышек нужен для того, чтобы солнечный зайчик не вибрировал. И вот тогда — суть дела. Песок выделяет производительную энергию для всяких вещественных вещей, эта энергия, будучи соединенной с концентрированным солнечным теплом, может материализовать любую вещь, какую вы пожелаете, но надо интенсивно думать о ней, безотрывно концентрируясь на солнечном зайчике. Постепенно начнет возникать разреженный образ требуемой вещи. Он будет становиться все более концентрированным, плотным. Чем вещь крупнее, тем дольше она материализуется.

Некоторые из нас уничтожительно ухмылялись, но некоторые, как это можно было заметить, слушали весьма внимательно.

— Вскоре этот дорожный столбик как раз покажется, надо следить за цифрами. Вот уже за этим поворотом должен быть. Нет, кажется, за следующим, — приговаривая, мужчина в н. з. френче следил за цифрами на столбиках. Кое-кто зашевелился, принялся рыскать по карманам и сумкам в поисках зеркалец.

— Вот он. Вот этот. Выходит кто-нибудь?

Многие голоса отозвались, и человек в н. з. френче крикнул шоферу, чтобы тот остановил автобус.

— Пойдемте, я доведу вас до первого хвойного дерева и покажу следующее.

Вышедших наружу оказалось довольно много, человек восемь. Попереминавшись, с зеркальцами в руках, к ним присоединились еще трое. Во главе с мужчиной в н. з. френче они вошли в лес. Вскоре мы продолжили путь.

Мужчина размеренно, спокойным голосом произнес: «Ну вот, будет людям хоть какая-то радость».

Автобус изрядно опустел, и далее мы ехали уже в более удобных условиях. Половину всех попутчиков составляли теперь члены семьи. Маленькие мальчики, кажется, подросли еще на несколько сантиметров, лопотали живее и громче. Большой мальчик казался немного пришедшим в себя.

Улыбчивый человек опять приснул. Ухмыляясь, он подошел к мужчине в н. з. френче, повернул его лицом к себе и громко засмеялся. Человек в н. з. френче резко отвернул свою голову. Он покраснел и у него слегка тряслась нижняя губа. Да, нам было приятно, что он теряет свое самоуверенный вид и становится бессильным.

— Если вы думаете, что можете каждую минуту смеяться мне в лицо, то вы думаете неправильно, — эта беспомощная фраза развеяла смеющегося еще больше. Засмеялись и один-другой из нас,

и вскоре мы все уже смеялись вместе. Один только сидящий за письменным столом серьезно писал.

— Остановите, мы выходим, — вскочил на ноги человек в н. з. френче. — Хватит, мы сходим.

— Уж не выскакивайте так сразу в поле, скоро остановка, там и сойдете, — сказали мы, немного успокоившись.

Дрожащими руками он принялся приводить в порядок свое имущество.

За поворотом показалась остановка, и мы увидели человека в форме билетного контролера. Смех прекратился, стали искать свои талончики.

Контролер делал свое дело вежливо, корректно, пока не дошел до улыбающегося. Возник конфликт следующего содержания:

— Будьте добры, ваш талончик.

Улыбающийся взялся за ухо и развернул его так, чтобы свет попадал в дырочки.

— Ваш талончик, будьте добры, — повторил контролер.

Улыбающийся растянул ухо пошире.

— Если у вас нет талона, то выходите.

Тут мы вступились. «Видите, — сказали мы, — он же ухо, ухо он себе прокомпостировал».

— На эту поездку предназначен талон конкретного образца. Ухо образцу не отвечает.

— Но где написано, что ухо, — возразили мы, — нельзя использовать в качестве проездного документа?

— Ладно, хватит болтать попусту, — нахмурился контролер. — Ему придется выйти . . . так, а это что еще за мебель? Кому принадлежит этот письменный стол, вам? — Сидящий за письменным столом продолжал писать.

— Еще раз спрашиваю, кому принадлежит эта мебель?

— Ах, да это же наша, — приветливо и радостно сказал мужчина в н. з. френче.

— Приготовьтесь выйти.

— Но у нас же есть талон на багаж, — мужчина передал контролеру прокомпостированную купюру.

— Покажите, что там у вас . . . ну, это мне придется забрать с собой, надо выяснить, можно ли с такой ездить . . .

— Как же это так, — снова вмешались мы, — прокомпостированная купюра, по вашему, возможна, а ухо — не подходит.

— Ухо-то, может быть, и подходит, но я же не могу его взять с собой для проверки, поэтому ему, — контролер указал на улыбчивого, — придется выйти и идти со мной вместе со всем своим ухом . . . Вот вы покажите, будьте добры, мне свой талон. Видите, какой он помятый, тут же ничего разобрать невозможно, а вы еще будете подвергать сомнению правильность моих действий. По правилам мне и вас следовало бы высадить.

Контролер и улыбчивый сошли, и вот — едем дальше.

Человек в н. з. френче, устроившись на одном из узлов, с наслаждением расслабился. Тихо напевая, он отыскал в кармане трубку, набил ее табаком и выпустил клуб дыма. Мы оцепенели в ужасе. Один из нас, ни слова не говоря, вырвал трубку у него изо рта и вышвырнул в окно.

— Не раздражайте меня, — спокойным, полным собственного достоинства голосом сказал мужчина в н. з. френче и отыскал другую трубку. Стоящий рядом вырвал у него из рук и эту. И сломал.



— Ну-ну, спокойно! — внезапно и впервые за все время мужчина возвысил голос. — Всю дорогу каждый из вас, кому только в голову не взбредет, только и норовил, что сесть мне на шею.

Он кивнул мальчикам, и те, пригнувшись, ударили стоящего в живот. Тот, с перебитым дыханием, рухнул на колени.

Мы встrepенулись. Некоторые из нас быстро пришли в себя и ринулись на мальчиков. Произошел обмен кулачными ударами. Мы, остальные, с замиранием сердца следили за схваткой. Несколько женщин в возбуждении теребили платочки. Маленькие мальчики, которые, если хорошенько присмотреться, выросли сантиметров на десять, постепенно брали верх, поскольку их было больше и они были лучше тренированы. Кроме того, они действовали организованно, руководствуясь определенной тактикой. Наши же были разделены на два лагеря и были отгоняемы к дверям. Когда автобус остановился (на отдалении опять, между прочим, от остановки, где стояли несколько человек), наших в суровой борьбе вытолкнули наружу. Они, правда, попытались войти обратно, но мальчики внезапно осуществили быструю вылазку и отогнали наших далеко прочь. Таковой исход нас, оставшихся, весьма огорчил. Наши горячились, бросали издалека камни и зло, угрожающе кричали. Если бы борьба продолжилась, они могли бы иметь успех.

Мальчики, радостно вереща, забежали в автобус, и мы поехали дальше. Вот так.

Стараемся на мальчиков не глядеть, поскольку подозреваем, что те, будучи разгоряченными, встретив наши злые, осуждающие взгляды, могут позволить себе бесстыжие замечания и, может быть, что-нибудь еще.

Внезапно поднялся сидевший за письменным столом. Не разгибаясь он писал, писал и вот теперь выпрямился, чтобы бодро обратиться к нам.

— Мои спутники! Примерно теперь наступает весьма значительный момент, мы проехали примерно половину нашей дороги. Все это время я составлял хронику нашей поездки, каковую хронику в дальнейшем желал бы продолжить. Но теперь, если у вас нет возражений, я бы хотел прочитать вам написанное. Прошу внимания:

«Мы ехали неторопливо и осмотpительно. Уже к моменту отправления отношения внутри автобуса установились приветливые и радужные. Молодые люди уступали места пожилым, мужчины — женщинам. Отношения оказались настолько радужными, что даже пожилые принялись уступать места пожилым, и . . .» «Стоп, стоп, стоп, — прервал говорящего человек в наглухо застегнутом френче, — вы могли бы сперва дать мне прочитать, что вы там понаписали. У меня есть подозрения, что вы могли ошибиться, освещая ту или иную ситуацию. Уже по первым строчкам видно, что вы приукрашиваете прошлое. Дайте-ка сюда, может быть, какая-то запятая там стоит не на своем правильном месте».

— Я знаю что и как пишу, нет никакой необходимости в редактировании моей хроники, — отвечал задетый хронист и продолжил чтение: «. . . и женщины — женщинам. Автобус был заполнен таким образом, что каждому есть за что взяться . . .» — «Молчать! — нетерпеливо выкрикнул человек в н. з. френче и дал знак своим ребятам. Они окружили письменный стол и вырвали листки из рук писавшего.

— Ручку. Ручку тоже заберите.

Мужчина внимательно углубился в рукопись, время от времени что-то перечеркивая и дописывая.

— Всю дорогу вы сидели за моим письменным столом, писали моей ручкой и понаписали так много глупостей. Нехорошо получилось.

— Так или иначе, но я все равно прочту то, что написал сам, — обижено пробубнил хронист.

— Ну да, теперь, после меня, вы можете прочесть свой субъективный труд, — человек в н. з. френче окончил чтение.

Хронист взглянул в свои листки и, собравшись, бодро сказал:

— Я все равно прочту так, как написал сам.

— Не читаете. Сейчас же сойдете.

Здоровенькие ребята расправили плечи.

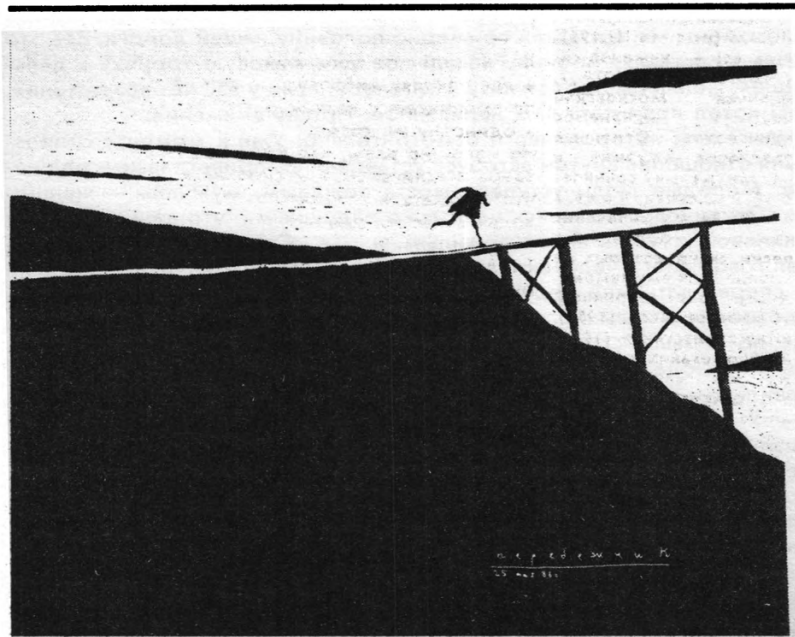
— Могу и выйти. И прочитать свой труд где-то на более широкой аудитории. Или даже опубликовать.

— Не можешь, дурачок. Видишь, дурачок, эти листочки, которые ты заполнил, когда только сел за мой письменный стол? Видишь — на этом листочке буква Ц, а в верхнем углу цифра 1, а внизу — гладкий и красивый твой подпись. Берем следующий лист. Буква Е, а сверху цифра два. И подпись. Одна и та же рука. На каждом листке буква, цифра и твоя роспись снизу. А сложим буквы вместе — что выйдет? А выйдет ЦЕЗАРЬ СВИНЬЯ. А знаешь, дурачок, что с тобой будет, когда эти листочки попадут к Цезарю?

Хронист побледнел.

— А теперь встань с моего кресла и выходи. Посидел тут, насочинял ерунду, конец у моей ручки сгрыз . . . Ну ладно, выходи. Выходи и не думай рта раскрыть, а то я так устрою, что твои листочки прямо Цезарю в руки . . . Шофер, останови, у нас тут уже серьезная неполадка произошла.

Обмякший хронист оказался на дороге. Постоял и пошел обратно, в противоположном направлении. В связи с внезапным отсутствием хрониста эпический поток повествования на этом месте обрывается.





## ИЗ КНИГИ «БИОМЕХАНИКА»

### ЗЕЛЕНАЯ ОХОТА

Хомо-сцапиенс зеленый  
под кустом сидит зеленым  
и какого-либо хому  
ожидает на обед.  
Руки-штуки напружинил,  
ноги-лапы приготовил,  
сабли-зубы растопырил,  
ухти-когти заголил!

Александр Шлемович ЛЕВИН (род. 14.III.1957, Москва) — инженер-системотехник. В 1979 г. окончил Московский институт инженеров транспорта. Основные увлечения — музыка и поэзия [музыку сочиняет с 1969 г., стихи — с 1977 г.]. Когда эти увлечения сходятся, получаются песни, жанр которых не вполне ясен ему самому. Автор трех сборников: «Стихотворения» (1985), «Лингвопластика» (1987) и «Биомеханика» (1990). Из них опубликованы 10 стихотворений — в книге «Молодая поэзия-89» (М.: Сов. писатель, 1989).

Хомя ходят по полянкам,  
в лес заходят неохотно,  
по тропинкам к водопою  
в одиночку не ходят.  
Но известно всем, что хома —  
зверь стеснительный и скромный,  
что пописать и покакать  
ходит в лес по одному.

Трудно, трудно неподвижно,  
ругги-ногти напружинив,  
полный цикл сидеть зеленым  
под каким-нибудь кустом.  
Так приятно быть в горошек  
синий с красным, или в ромбик,  
но охота есть охота.  
Есть охота — так терпи!

Наконец приходит хома,  
хома женская, большая,  
и как раз под нужный кустик  
приседает, молодец.  
О, охотничья удача!  
Хомо-сцапиенс зеленый  
вылетает, как зеленый,  
из зеленого куста,

хому толстую хватает,  
сабли зубые вонзает,  
в нору темную волочит  
и съедает целиком.  
И четыре полных цикла  
он сидит в своей берлоге  
и себя в горошек лижет  
трехметровым языком.

февраль 1990

## **В ЗЕРКАЛЕ ПРЕССЫ**

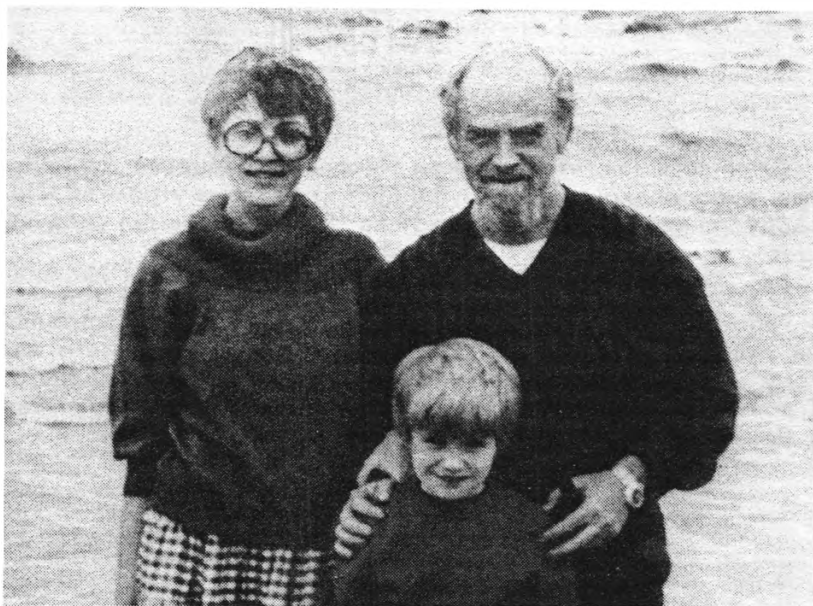
В огромном супермаркере Борису Нелокаичу показывали вайзоры, кондомеры, гарпункели, потрясные блин-глюкены, отличные фуфлоеры, а также джинсы с тоником, хай-фай и почечуй.

Показывали блееры, вылазеры и плюеры, сосисэджи, сарделинги, потаты и моркоуфели, пластмассерные блюдинги, рисованные гномиксы, хухоумы, мумаузы, пятьсот сортов яиц.

Борису Нелокаичу показывали мойкеры, ухватистые шайкеры, захватистые дюдеры, компотеры, плей-бодеры, люлякеры-кебаберы, горячие собакеры, холодный банкен-бир.

Показывали разные девайсы и бутлегеры, кинсайзы, голопоптеры, невспейпоры и прочее. И Бóрис Нелокаевич поклялся, что на родине такой же цукермаркетер народу возведет!

ноябрь 1989



## ИЗ КНИГИ «ТАЙНА СТОИМОСТИ КАРЛА МАРКСА»

### ПРОМЕТЕЙ ПРИКОВАННЫЙ, ИЛИ ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ

Стоит человеку чем-нибудь занемочь, так что дело у него не ладится, или просто заболел живот — ибо именно там зарождается страдание — и он тотчас берется исправлять мир.

*Г. Д. Торо «Уолден, или Жизнь в лесу»*

Он, умевший со стоическим равнодушием переносить величайшие страдания...

*Ф. Энгельс. «К смерти Карла Маркса»*

В сентябре 1871 г. в Лондон пришло письмо из далекого Петербурга:

---

Евгений Михайлович МАЙБУРД (род. 16.X.1937, Нижний Тагил). В 1960 г. окончил Московский инженерно-строительный институт. Работал прорабом. Занялся экономикой и за 15 лет добрался до Маркса. Книга «Тайна Стоимости Карла Маркса» создавалась в 1978—1985 гг., одновременно обе части: политэкономическая и биографическая. Полутно расширились историко-экономические интересы: монография «Пионеры» сложилась в противовес окаркаатуренной Марксом истории зарождения капитализма в Англии. В настоящее время работает над переводом и комментированием «Исследования о природе и причинах богатства народов» Адама Смита.

---

*Уважаемая сударыня!*

*Простите, что я обращаюсь к Вам, но очень прискорбные известия, проникшие и в нашу печать, заставляют меня просить Вас ответить хотя бы в нескольких словах на следующее. Сегодня в газетах появилось сообщение о том, что Ваш отец тяжело заболел. Ввиду слабости его организма все знакомые его в большой тревоге. Не будете ли Вы так любезны написать мне, насколько соответствуют действительности эти слухи и в каком состоянии вообще теперь его здоровье. Надеюсь на исполнение моей просьбы, еще и еще раз прошу извинить меня.*

*Н. Даниельсон<sup>1</sup>*

Случилось так, что однажды Николай Францевич Даниельсон, русский экономист и публицист, развернув утром «С.-Петербургские ведомости» (№ 239 за 1871 г.), прочитал следующее:

*Карл Маркс, который в настоящее время состоит главным руководителем международного общества в Лондоне, опасно болен (ЧС, 145).*

Работая в это время над первым переводом «Капитала» на русский язык, испытывая искреннее почтение к его автору и зная **доподлинно** о **слабости организма** последнего, Даниельсон был встревожен прочитанным и тут же написал в Лондон. Ответила ему шестнадцатилетняя Элеонора:

*Милостивый государь!*

*Благодарю Вас за участие, которое Вы так любезно проявляете по отношению к моему отцу. Ваша тревога была совершенно напрасной, так как промелькнувшие о нем во всех газетах сообщения, как и ранее появлявшиеся утверждения, абсолютно неосновательны. Папа сейчас в сравнительно хорошем состоянии, и наши друзья могут быть вполне спокойны (... ) (ЧС, 16).*

Паника безосновательна. Сообщения ложны. Обычная газетная «утка».

Что же было в действительности?

В последние годы у Маркса вошло в обычное дело уезжать себе «отпуск», выезжая на воды для поправки здоровья. В августе 1871 г. он отправился на две недели в курортный город Брайтон.

Если судить по интонациям и содержанию его писем из Брайтона к Энгельсу (19 августа) и домой (25 августа), в указанный период Маркс не испытывал особого недомогания. Энгельсу он пишет о текущих делах, как видно, не оставляя их и на отдыхе<sup>2</sup>; домой — о разного рода забавных случаях, о заботах, общих знакомых и т. п. (33:240). О самочувствии своем — коротко и вскользь: сообщает о благотворном воздействии морского воздуха и ванн, сожалеет, что не захватил успокоительного для печени (беспокоит), жалуется на насморк и кашель в связи с ветрами и дождями (33:59). Обычный отдых обычного — со своими хроническими болезнями — курортника, которому не очень повезло с погодой. Бывает.

Если бы газетчики мира справились о здоровье Маркса у его домашних или Энгельса, сообщений об опасной болезни

<sup>1</sup> Переписка членов семьи Маркса с русскими политическими деятелями. М., 1974. С. 15 (далее — ЧС; число после запятой означает номер страницы).

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 33. С. 59. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи (первое число указывает номер тома, последующие — номера страниц).

не должно было быть. Вероятно, эти проныры пользовались источником менее достоверным либо просто подхватили безосновательный слух — «ввиду слабости его организма».

**Ввиду слабости его организма** . . . Даниельсон пишет об этом как о факте общеизвестном. И неудивительно. Собственное здоровье, а точнее, **нездоровье** — перманентный сюжет писем Маркса ко всем его адресатам на протяжении почти всего лондонского периода (последние 33 из 65 лет жизни).

**Тема болезни** начинает звучать в его письмах непосредственно с 1850 г. Что тут особенного? Ничего. Почти любой человек иногда заболевает, а затем выздоравливает и возвращается к нормальной жизни. Именно так мы воспринимаем сообщения, исходившие от Маркса в первые годы лондонской эмиграции. Они ограничиваются, как правило, сухим перечислением: заболел, слег, пролежал, встал на ноги . . . Да и повторяемость их не выходит за рамки «обычной нормы» — два-три раза в год.

Постепенно, однако, сообщения Маркса о собственном нездоровье начинают все более учащаться и конкретизироваться.

Геморрой (29:6), болезнь печени (29:109, 252; 30:65, 287 и мн. др.), зубная боль (29:300), свинка (29:321), воспаление глаз (30:503), «невралгия всей левой части головы» (30:467), многодневная рвота (31:113), инфлюэнца (31:126), разлитие желчи (31:104), ревматизм в правой руке (31:116, 170), снова зубная боль и ревматизм (31:175), снова печень (31:201), кожные заболевания.

Перечень далеко не полный.

Допустимо ли подшучивать над больным человеком (даже если б он был нами прежде уличен как интриган и беспримерный лжец)? Здоровье — это особая сторона нашего бытия, и **больной человек** есть **больной человек** — мы сразу обязаны вспомнить, что он — наш брат.

Вопрос в другом: насколько достоверны имеющиеся в анналах сведения о болезнях и болячках Карла Маркса? Ибо, как понимает наш читатель, главный, а чаще всего единственный, источник сведений о здоровье Карла Маркса — сам Карл Маркс. Источник не вполне надежный. Так, встревожившие Даниельсона сообщения газет не были злонамеренной выдумкой газетчиков, а основывались на определенном источнике — увы, страдающем хронической недостоверностью.

*Я уже две недели нахожусь здесь по совету врача, так как мое здоровье сильно ухудшилось в результате очень напряженной работы . . . (33:238). —*

пишет Маркс 25 августа 1871 г. из Брайтона в Нью-Йорк некоему Фридриху Больте, активисту рабочего движения среди американских немцев и **сотруднику газеты** «Арбайтер цайтунг».

Разгадка многочисленных необоснованных газетных публикаций, упомянутых Элеонорой в ответе Даниельсону, заклю-

чается в том, что сам Карл Маркс передал злополучное сообщение о своей болезни непосредственно в печать.

Конечно, известие переполошило всех друзей.

Вспомним: с чего начинается «Капитал»? С сообщения о «многолетней болезни, которая все снова и снова прерывала мою работу» (почему только и затянулось это **продолжение** вышедшей **восемью годами** ранее «К критике политической экономии»). Какая-то таинственная многолетняя болезнь, временами выводящая из строя, — наверное, что-то из ряда вон выходящее. Какой **мужчина** станет публично жаловаться на состояние своего здоровья! Тем более станет ли **муж науки** начинать солидную ученую монографию сообщением о своей болезни, если это какой-нибудь пустяк вроде стенокардии, гастрита или радикулита!

Поскольку **история болезни** Карла Маркса меньше всего освещена в истории марксизма, попытаемся восполнить этот пробел, не претендуя, как и в других случаях, на исчерпывающую полноту исследования и бесспорность выводов. Последнее, впрочем, само собой разумеется, ведь нам приходится использовать только те источники, какие имеются в нашем распоряжении: письма Карла Маркса, его близких и друзей.

Ссылка на болезнь — привычное марксово оправдание своей задержки с ответом на чье-нибудь письмо или других промедлений. Но здесь многое зависит от адресата.

Для «всех прочих» чаще всего это так и называлось: болезнь. Без объяснений и уточнений. Болел, а потому не мог ответить.

Для некоторых особо близких партайгеноссен (Вейдемейер, Кугельман, Либкнехт . . .) болезнь иногда обретала конкретное название.

Вейдемейеру, 1 февраля 1859 г.:

*Твое письмо, датированное 28 февраля 1858 г., пришло сюда (по крайней мере попало мне в руки) в конце мая, а отвечаю я в феврале 1859 года. Причина очень проста. Весенние и летние месяцы у меня все время болела печень, и я только с трудом выбирал время для необходимой работы. Поэтому не могло быть и речи о том, чтобы писать письма, кроме случаев, когда это было абсолютно необходимо (29:465)*

За указанный период в восемь месяцев Марксом было написано не менее 40 писем (в среднем 5 в месяц) к Энгельсу и другим лицам, очевидно, в силу **абсолютной необходимости**, каковой не наблюдалось для своевременного ответа старейшему другу и сподвижнику по Союзу коммунистов.

Карлу Клингсу, 4 октября 1864 г.:

*Весь последний год я болел (мучили карбункулы и фурункулы). Если бы не это, то мое сочинение по политической экономии, «Капитал», было бы уже напечатано (31:354).*

Наиболее полный источник для реконструкции истории болезни Карла Маркса — это его письма к Энгельсу. Как сказано, с годами описания Марксом своих заболеваний становились



все более подробными и красочными. Временами болезнь тоже выступала как оправдание задержки с письмом (не на год, конечно, а на неделю, две, три...). Но в переписке с «Фредом» функция сообщений о болезнях далеко выходит за рамки обоснования эпистолярной неаккуратности, и поэтому **болезненные** сюжеты появляются здесь много чаще, чем опоздания с ответом.

Складывается впечатление (особенно на рубеже 50—60-х и дальше), что ни одна напасть не проходила без того, чтобы не стать предметом сообщения другу в Манчестер. Например:

*Я на этой неделе не мог осуществить своего намерения, так как из-за жары заболел чем-то вроде холеры. Меня рвало с утра до вечера. Сегодня снова могу писать (29:375).*

Или:

*Вот уже десять дней у меня чудовищная зубная боль и весь рот в нарывах, т. е. воспаление десен и т. д. (29:300).*

Или:

*От досады я совершенно болен (29:318).*

Сообщает Маркс иногда и о болезнях жены. Так, в течение марта—апреля 1857 г. он дважды вскользь упомянул в письмах о какой-то, по-видимому, затажной и нелегкой болезни госпожи Женни, однако же не балуя подробностями друга и анналы [«моя жена очень нездорова» (29:86) и «последние две недели жене моей стало еще хуже, чем в предыдущие месяцы, и в доме было большое беспокойство» (29:98)]. Зато фрау Маркс, еще не совсем оправившаяся от этой самой болезни, пишет 12 апреля 1857 г. Энгельсу:

*По приказанию муфтия один инвалид пишет за другого. У Чали болит половина головы, страшная зубная боль, болят уши, голова, глаза, горло и бог знает что еще. Ни опиум, ни креозот не хотят помочь. Зуб необходимо вырвать, а он не дает (29:529).*

Кажется, Пруст заметил: в некоторых больших семьях бывает так, что кто-нибудь один как бы присваивает себе **монополию** на болезнь. При этом, разумеется, заболеть может любой, однако это спокойно всеми воспринимается как явление вполне ординарное, в то же время недуг «монополиста» становится событием для всего дома. Среди домашних он считается более подверженным заболеваниям, нежели другие, и всегда у него это **тяжелее других**.

Уж не наблюдалось ли чего похожего в семье Марксов? И не был ли такого рода «монополистом» общепризнанный и безусловный ее «муфтий»?

Во всяком случае заболевания Маркса описаны им с такими подробностями и смакованием деталей, какого не находим при его упоминаниях о болезнях жены или детей. А о том, как отзывались его болезни на обстановке в доме, можно судить по сообщениям фрау Маркс. Так, в начале ноября 1863 г. она писала Энгельсу:

*К сожалению, Карл не может писать сам. Уже неделя, как он болен и*

прикован к постели У него два кровавых нарыва — на щеке и на спине. Нарыв на щеке поддался обычным домашним средствам, применяемым в подобных случаях. Другой нарыв — на спине — принял такие размеры и так воспалился, что бедный Мавр терпит ужаснейшие боли и не знает покоя ни днем, ни ночью. Словно этой злощастной книге никогда не суждено быть законченной. Это тяготеет над всеми нами подобно кошмару (30:563)

## И 24 ноября она писала:

Уже неделя, как, по-видимому, миновала всякая опасность. Крепкое доброе вино и усиленное питание давали ему силы переносить боли и оказывать сопротивление истощению, вызванному сильным выделением гноя. К сожалению, он все еще не может спать и тяжело страдает по ночам. . . Иногда он ненадолго встает, и сегодня его перенесли из комнаты, в которой он находился во время болезни, в общую (30:563).

## Более подробно и последовательно об этих событиях госпожа Маркс писала в те же дни В. Либкнехту:

Карл был болен уже несколько месяцев, работа сделала для него невыносимо тяжелой, и, чтобы добиться хоть небольшого облегчения, он стал вдвое больше курить и утроил дозу различного рода пилюль — каломельных, помогающих при разлитии желчи и т. д. Примерно месяц назад у него появился карбункул на щеке, очень болезненный, но мы вышли из положения при помощи обычных домашних средств. Не успел еще исчезнуть карбункул, как на спине появился другой. Хотя боли были ужасными и опухоль увеличивалась с каждым днем, мы все же оказали лишь на столько больше сил, что сочли возможным добиться ее рассасывания с помощью компрессов и т. п. Согласно немецкой методе бедный Карл почти совсем лишил себя пищи, исключил из рациона даже дешевое 4-градусное пиво и жил на одной лимонаде. Когда, в конце концов, опухоль достигла величины кулака, а спина совсем изогнулась, я пошла к Аллену. . .

## Аллен — семейный врач бедствующих Марксов. Он вскрыл нарыв.

. . . Затем начались горячие компрессы, которые мы теперь делаем каждые два часа с точностью часового механизма в течение двух недель днем и ночью

. . . Так мы прожили 14 дней — больше Вам мне не нужно ничего говорить. Ленхен<sup>1</sup>, тоже заболевшая от всех хлопот и чрезмерного напряжения, сегодня чувствует себя немного лучше. Не знаю, как мне самой удалось найти в себе силы. Первые ночи я дежурила у постели одна, в течение недели — по очереди с Ленхен, и теперь сплю в комнате на полу, чтобы быть всегда под рукой (30:565)

Ни одно слово в данном письме мы не склонны подвергать сомнению. Как можно понять, к беде привело самолечение Маркса. Славная женщина пишет так, будто сама испытала все те ужасные боли, на которые жаловался ее муж (можно представить, как все это выглядело). И совершенно понятно всякому, что при такой беде в доме никто уже не мог себе позволить болеть.

А наше исследование тем временем подошло к самой ужасной из болезней, постигших Карла Маркса на его жизненном пути. Карбункулез. Как говорят и нынешние медики, дело

<sup>1</sup> Елена Демут (1823—1890) — «домашняя работница и верный друг семьи Маркса», как говорит о ней комментарий к Собранию сочинений (30:671). Иными словами, прислуга. Самоотверженно и преданно выполняла свой долг в течение всей жизни. О личной ее жизни марксистские анналы умалчивают. Может быть, неспроста.

далеко не шуточное, притом, безусловно, весьма и весьма болезненное, а также трудноизлечимое.

Печеночная болезнь и карбункул — две напасти, преследовавшие Маркса долгие годы. То и другое приобрело хроническую форму и, будучи залеченным однажды, вновь и вновь возвращалось, вызывая то жалобы пациента, то его проклятья, то спокойное перечисление. Особенно карбункул.

В силу ряда обстоятельств (в большинстве своем имеющих прямое отношение к истории «Капитала») течение этой именно болезни Маркса довольно четко прослеживается по письмам. Каждый карбункул точно датирован, документирован, описан и занесен в анналы марксологии.

По всей вероятности, случай, описанный госпожой Маркс, был первым проявлением неприятнейшего кожного заболевания. По описанию, которое мы процитировали, можно судить о том, как все это происходило и в последующие годы — какой аврал наступал в доме Марксов в периоды рецидивов. По сравнению с картиной, нарисованной женою, сообщения самого Маркса весьма лаконичны.

Оправившись от ноябрьских язв, Маркс отправляется устроить свои денежные дела — сперва к матери, в Трир, а затем к дяде — в Залтбоммел (Голландия). Под рождество 1863 г., приехав в дом Лиона Филипса, он снова пережил обострение болезни. Энгельсу об этом сообщалось:

*Прошлую среду я писал тебе о вновь появившихся у меня фурункулах и об «отчаянно» проведенной ночи. На следующий день доктор ван Анрои обнаружил, что рядом с фурункулом образовался также несносный карбункул, как раз под тем местом, где был прежний...*

**Ухаживают за Карлом сам дядя Лион и его дочь Нанетта.**

*... моя милая, остроумная кузина, наделенная бедовыми черными глазами, печется обо мне и ухаживает за мной на славу.*

*... Пока что второй кошмар на моей спине далеко не так лют, как первый в Лондоне. Ты видишь это уже из того, что я могу писать (30:313).*

**Что же, принять и нам этот критерий для оценки степени остроты приступов болезни Маркса? 20 января 1864 г. Маркс все еще находится в Залтбоммеле.**

*Когда пришло твое письмо, я поздравлял сам себя с избавлением от старых ран, но уже в тот же вечер выскочил большой фурункул над левой грудью, около шеи, а другой — его антипод — на спине*

**Правда, это не мешало пешим прогулкам**

*... в сопровождении дяди и кузины. Но несколько дней спустя снова появился карбункул на правой ноге.*

**В неудобном месте, отчего — ни ходить, ни стоять, ни лежать.**

*... Надо тебе сказать, что кроме этого карбункула ниже задней части появился новый фурункул на спине, а тот, что на груди, едва стал залечиваться (30:316).*

Эстафета прыщей и язв, конечно, заставляла продлевать пребывание в доме Филипсов, а к тому же и оправдывала отсутствие писем, ибо после цитированного Маркс только 25 февраля пишет другу, извещая уже, правда, о свершившемся воз-

вращении своем в Лондон. Надеемся, что за два месяца пребывания Маркса в Залтбоммеле ему не пришлось переживать одни лишь неприятные минуты. По крайней мере Лиону Филлипу, по возвращении от него домой, написано:

*Несмотря на карбункулы и фурункулы, считаю два месяца, проведенные в твоём доме, одним из счастливейших эпизодов в своей жизни и всегда буду испытывать благодарность за доброту, которую вы ко мне проявили. . . . Прилагаемые несколько строк прошу передать Нанетте (30:536).*

В Собрание сочинений, которое мы в эту минуту держим в руках, «прилагаемые несколько строк» почему-то не попали. Писем домой за те два месяца мы в Сочинениях также не обнаружили. Может быть, о делах Карла в Голландии супруге его писали дядя и кузина?

В марте того же года, отправляясь навестить Энгельса в Манчестер, Маркс сообщает о «нескольких новых фурункулах, неожиданно появившихся на различных частях тела» (30:319). По возвращении домой, 19 апреля:

*Фурункулез затянулся почти до прошлой недели, что меня весьма «раздражало». . . . (30:319).*

После этого следуют подряд одно за другим письма Энгельса в Лондон от 26 апреля, 1 мая, 2 мая и еще одно от 2 мая. Маркс едет в Манчестер, где присутствует при кончине Вильгельма Вольфа — Лупуса, провожает его в последний путь и получает в наследство около 600 или 700 фунтов стерлингов и все имущество умершего. Вернувшись в Лондон, в конце мая пишет в Манчестер:

*К своему весьма «приятному» удивлению обнаружил сегодня утром у себя на груди два новых «почтенных» фурункула (уже прошлой ночью я не мог уснуть). Спроси у Гумперта, что мне делать. Железа я не хочу теперь принимать, поскольку у меня и без того приливы крови к голове. К Аллену мне тоже не хотелось бы обращаться, так как я более всего боюсь возобновлять серьезное лечение, которое в данное время помешало бы мне в моей работе, а ведь должен же я, наконец, ее закончить.*

Не совсем понятно нежелание «возобновлять серьезное лечение». Где и когда таковое мешало работе, а отсутствие его — способствовало? Так или иначе, Маркс согласен лечиться только по переписке (Гумперт — домашний врач и друг Энгельса).

*. . . Вопреки тому, что мне говорили по поводу моего здорового вида, я все время чувствовал какое-то недомогание*

Я болен, болен, болен . . .

*. . . и то большое усилие, которое мне приходилось делать при разработке сравнительно более трудных тем, также, по-видимому, было связано с этим чувством неадекватности Извини меня за этот спинозистский термин (30:327).*

Так устанавливается прямая зависимость скорости написания «Капитала» от фурункулов. Во всяком случае писалось Марксу нелегко.

*К моему далеко не приятному удивлению, оказалось, что у меня не фурункулы, а скорее злокачественный карбункул, бесстыдно развизавоившийся у самого пениса. Так что пришлось почти 10 дней большей частью пролежать в кровати — и это в такую жару! Рана быстро залечивается. . . . (30:344).*

Впрочем, несмотря на тяжесть болезни, тут же о всяких до-

машних делах (не забудь отправить Лауре цепочку), о «шлезвиг-гольштейнской истории», о публике (Маркс находится на английском курорте Рамсгет). Как видно, переполоха не было. К тому же этот «злокачественный» — то ли еще развивается, то ли уже залечивается: стоит ли обращать внимание на такие мелочи?!

Тут из игры выходит Лассаль. Маркс снова здоров. Во всяком случае жалоб нет. Вплоть до 2 декабря, когда:

*Я в ужасе: снова чувствую на правом бедре начинающийся карбункул. Аллен об этом ничего не знает, так как с некоторого времени я лечился сам (31:29).*

На сей раз уже по одному симптому чувствуется, что это будет не фурункул, а карбункул. Для Маркса различие между ними имело, по-видимому, какое-то важное, почти решающее значение, ибо позже Кугельману было заявлено напрямик: «Я был болен карбункулами, не фурункулами» (31:433).

Однако это про другую серию — 1866 г.

Чтобы по достоинству оценить поведение Маркса в этот период, вспомним, что в феврале 1865 г. лицо, финансировавшее «Капитал», высказалось довольно категорически:

*... действуй теперь быстро. Время теперь для книги очень благоприятное, и наши имена опять пользуются у публики почетом. Ты знаешь, как в Германии принято затягивать с печатаньем. Итак, не упускай момента, — это может повести к колоссальной разнице в смысле воздействия (31:48).*

В то самое время Маркс начинал свою славную деятельность во «временном подкомитете» Интернационала, превращая его в **Постоянный комитет**, а также совершая и иные превращения (с Уставом, Манифестом и проч.). Наконец, разворачивалась интрига вокруг Всеобщего германского рабочего союза (ВГРС), оставшегося без Лассаля. В интриге были задействованы Клингс и Зибель, с одной стороны, Либкнехт — с другой, графиня Гацфельдт — с третьей (последняя не знала, что Маркс пытается ее «использовать» против Б. Беккера).

И на этом **историческом** фоне необходимо было быстрее закончить «книгу», работа над которой затянулась, опрокинув все прежние сроки.

Поэтому 9 мая Маркс в заключение длинного письма (уркартовы статьи; положение Б. Беккера в ВГРС; дебаты в прусской палате; возмущенное описание эпизода с редактором «Улья» Поттером и зачинание финансовой интриги против него; интрига Эрнеста Джонса против Интернационала — вероятно, вымышленная; разное другое) кладет последний мазок:

*Надеюсь, что (несмотря на многие перерывы) моя книга будет окончательно готова к 1 сентября. Дело подвигается хорошо, хотя я все еще не совсем здоров (31:99).*

**Довольно безоблачное небо, как вдруг через три дня... 13 мая:**

*Опять вскопчил отвратительный карбункул на левом бедре близ невыразимой части тела (31:101).*

**Что, опять беда? Нет, все спокойно. 20 мая:**

*Я работаю теперь, как лошадь, так как должен использовать время, когда я*

работоспособен, а карбункулы все еще есть, хотя причиняют мне теперь лишь местную боль, не влияя, однако, на черепную коробку . . .

**Очевидно, до размеров кулака не доходит. Судите сами:**

*. . . В перерывах между работой — нельзя же все время писать — занимаюсь дифференциальным исчислением  $dx/du$ . У меня не хватает терпения читать что-нибудь еще (31:102).*

**И тут Маркс пропал. Нет, не буквально, конечно, — пропал для Энгельса. Нет писем — и всё. Наконец, 24 июня:**

*Дорогой Фред!*

*Ты должен извинить мое долгое молчание. Я все это время непрерывно страдал разлитием желчи (вероятно, из-за жары) и вообще имел всякого рода хлопоты, а время, когда бывал работоспособен, целиком использовал для работы над главной книгой (31:104).*

**Ну, слава тебе, Господи! Книга движется. Правда, Энгельсу было не до того — он оставался один в лавке во время отпуска управляющего и компаньона, поэтому тоже не писал в Лондон (31:109).**

**Маркс опять пропадает. Наконец, объявившись 31 июля, объясняет, что на сей раз попал в финансовую беду, а в конце письма читаем:**

*Вследствие жаркой погоды и связанного с этим состояния желчи у меня опять вот уже три месяца почти ежедневная рвота, как когда-то в Брюсселе (31:110).*

**Ну, ничего, ничего. Карбункулов нет. Работа движется, дела идут. Все сносно. Да вот новая напасть. 5 августа:**

*Когда была жаркая погода, я днем и ночью работал при открытом окне. Результат: ревматизм в правой руке, больше всего в лопатке; это причиняет мне сильную боль и затрудняет писание, особенно каждое приподнимание рук. Насколько это отвратительно, ты можешь судить по тому, что я невольно вскрикиваю, когда, позабывшись, поднимаю руку ночью в кровати (31:116).*

**Конечно, приятного мало, но бывало ведь и хуже. Главное, книга продвигается. Энгельс удовлетворен. Он дает рекомендации, как лечить ревматизм, а затем признается:**

*Меня очень радует, что дело с книгой быстро продвигается вперед, ибо некоторые выражения в твоём прошлом письме действительно вызвали у меня подозрение . . .*

**О, подозрение! Возможно, не в первый раз уже инвестор что-то подозревает, только признается впервые. В чем же подозрение?**

*. . . не оказался ли ты неожиданно снова перед каким-то поворотным пунктом, который мог бы затянуть все на неопределенное время.*

**Дипломатично. Не скажешь ведь попросту: подозрение, что дело опять откладывается.**

**Это нынче нам с вами, дорогие читатели, представляется, что, коль скоро вышел «Капитал» в 1867 г., стало быть, так и надо было. А Энгельсу казалось в 1865 г., что «книга» уже давно должна была выйти. И причин столь долгого промедления он, по-честному говоря, не мог взять в толк. И терпение его иссякало. В этом же письме, в следующей строке, подтверждает он наше подозрение:**

*В тот день, когда рукопись будет отослана, я напишью самым немилосерд*

ным образом, отложу это только в том случае, если ты приедешь сюда на следующий день, и мы сможем это проделать вместе (31:117)

**Но Маркс верен себе. 9 августа:**

*Я уже несколько дней как принимаю лекарство и совсем никуда не годен, совершенно неработоспособен. . . Это опять связано с желчью и является результатом «изнурительной» умственной работы в жару (31:119).*

**Тем не менее много всякой всячины о ВГРС, о домашних происшествиях, о шалостях детей и их забавных высказываниях. Дом в Лондоне живет нормальной жизнью, не испытывая никакого аврала. Идет своим ходом и работа над книгой. Например, 19 августа:**

*Я все еще болен, хотя Аллен устранил боль в печени. Но тут появилось нечто вроде инфлюэнцы, избавление от которой он обещает мне через пять-шесть дней, а в действительности из всех заболеваний это наиболее мучительное, поскольку речь идет об умственной деятельности.*

**Еще: не совсем здорова Лаурочка. Зато Женни и Тусси совершенно здоровы. Жена «вырвала себе» два зуба, а вставила четыре. Поскольку при инфлюэнце умственная работа мучительна:**

*«Пользуясь случаем», я, между прочим, опять немного «подзялся» астрономией. . . (31:122)*

**и т. д. Где «Капитал»???**

**22 августа:**

*Моя инфлюэнца так ударила меня в нос, что он стал. . . Она сопровождается отчаянным чиханием и таким туманом в голове. . . (31:126)*

**Ну что ж, и это — событие.**

**С 20 октября по 7 ноября Маркс гостил у Энгельса в Манчестере. Вернувшись, он сообщает о новостях, а потом:**

*Все эти приятные обстоятельства сказались некоторым образом на моем состоянии, так что я должен был здесь немедленно заказать себе лекарство Гумперта (31:130).*

**На сей раз без подробностей.**

**Ноябрь—декабрь прошли благополучно. В новогоднем письме Маркс объясняет Энгельсу «дифференциальное исчисление» (на самом деле — довольно путаная попытка изложить идею предельного перехода приращения касательной к параболе). В остальном — текучка (интриги, интриги, интриги. . .). То же продолжается и в январе нового, 1866 г. Как вдруг. . .**

**10 февраля:**

*Дорогой Фриц!*

*На этот раз дело шло о жизни. Семья не знала, насколько серьезным был этот случай. Если эта история повторится в той же форме еще три-четыре раза, то я обречен на смерть. Я отчаянно похудел и все еще дьявольски слаб, правда, ослабли не голова, а бедра и ноги. Врачи совершенно правы: главная причина этого рецидива — чрезмерная ночная работа. . .*

**Вот так — как снег на голову. И все из-за «Капитала»!**

*. . . Самой неприятной была для меня необходимость прервать мою работу, которая с 1 января, когда исчезли боли в печени, великолепно продвигалась вперед. О «сиденици», конечно, не могло быть и речи. . . Но лежа, я все же продолжал усердно работать, хотя только урывками в дневное время. Собственно теоретическую часть я не мог продвигать. Для этого мозгу работало слишком слабо. . . (31:146)*

Для Энгельса это должно было прозвучать чуть ли не похоронным звоном по его надеждам. Правда, с 15 января из Лондона не было писем. Энгельс не знал, что госпожа Женни еще 29 января писала старому доброму И. Ф. Беккеру в Женеву:

*Вот уже неделя, как мой муж снова слег от прежней опасной и крайне мучительной болезни . . . (31:492)*

И Зигфриду Мейеру в Берлин (начало февраля):

*Мой муж вот уже неделю лежит в постели из-за своей опасной и мучительной болезни . . . (31:494)*

И Людвигу Кугельману в Ганновер (26 февраля):

*Вот уже месяц, как мой бедный муж снова слег из-за своей старой, очень мучительной и опасной болезни, и мне незачем говорить Вам, сколько тяжких, неотступных тревог пришлось нам всем пережить в эти дни . . . (31:495).*

Верим. Гораздо охотнее верим, чем тому, что «дело шло о жизни, но семья не знала». Скорее всего, в доме Марксов снова была всеобщая мобилизация. Это столь же вероятно, как и то, что данный рецидив, видимо, тяжелый и мучительный сам по себе, был не опаснее того, что уже перенесли в этом доме прежде, — иначе семья бы **знала**. Эта семья не могла не знать, даже если бы хотела . . . Да и сам **стойк**, обратим внимание, дает себе еще **три-четыре** шанса . . .

Но Фрица пробрало.

*. Ты, действительно, должен предпринять, наконец, что-нибудь разумное, чтобы избавиться от этой карбункульной пакости, даже если бы из-за этого пришлось затянуть окончание книги еще на три месяца .*

Год с небольшим, Фридрих. Год и два месяца. Карл отлично знал, что к весне он никак не успевает. Он только **начал** «переписывать» (то есть готовить для печати по черновой рукописи) I том «книги». Казалось бы, все теоретические проблемы уже должны быть решены, а снова выходит, будто надо «продвигать вперед теоретическую часть». Не сходятся у Мавра концы с концами, явно не сходятся. Но Фридрих этого не замечает, да и не до этого сейчас:

*. . . Дело, действительно, становится чересчур серьезным, и если, как ты сам говоришь, твой мозг не на высоте для теоретических работ, так дай же ему немного отдохнуть от высокой теории. Брось на время работать по ночам и веди несколько размеренный образ жизни .*

Да что ж ты, в конце концов, не можешь писать книгу, как все люди? Говоришь, что сутками напролет работаешь, а воз и ныне там, уж сколько лет тянется эта резина!

Правда, и Фриц хорош: целый год писали ему, что работают днем и ночью, а ему все мало, все давай быстрее да быстрее. Хоть бы прежде разок сказал, дескать, побереги себя, мол, черт с ней, с книгой, здоровье важнее, мол, по ночам нужно спать . . . Так нет же ведь, дождался, пока дело дошло «до жизни».

*. . . Когда ты опять поправишься, приезжай на две недели, или на сколько хочешь, сюда для перемен обстановки . .*

Отдохнуть, поболтать, погулять по окрестностям, пображничать, подурачиться с друзьями . . . так, что ли?



... и привези с собой достаточно тетрадей, чтобы здесь, если захочешь, немного поработать...

Не до отдыха, не до дурачеств. Время не ждет. Тут-то (далее) и высказывается рекомендация сдать сначала в печать первый том, то есть издавать по томам, а не всё сразу. Это и есть то, что теперь принято называть «по совету Энгельса». Фрицу по-прежнему не терпится.

... Прими также во внимание, что при теперешнем положении на континенте могут наступить быстрые перемены...

Следует краткий обзор военно-политической обстановки в Европе, сделанный **уверенной рукой мастера** (Бисмарк форсирует кризис, обстановка накалена, во Франции тоже... В Австрии... Венгрия...).

... Какой же толк в том, что будут готовы несколько глав в конце твоей книги, если нельзя будет сдать в печать первый том из-за внезапно наступивших событий?

Торопит, все же торопит, не дает расслабиться. И резюме:

Постарайся выздороветь и *ad hoc* [для этого] попробуй принимать мышьяк (31:148—149).

Интонация Фрица — скорее раздраженная, чем сочувственная. Чувствуется, что ему уже начинает приедаться вся эта история: книга, болезни, деньги...

Из Лондона в Манчестер, 13 февраля:

Дорогой Фред!

Скажи или напиши Гумперту, чтобы он прислал мне рецепт с наставлениями о применении лекарства. Так как я питаю к нему доверие, то уж ради моей «Политической экономии» он должен пренебречь профессиональным этикетом и лечить меня из Манчестера...

У Маркса были весьма своеобразные представления о должностовании, в особенности применительно к окружающим.

Вчера я опять лежал в постели, так как вскочил злокачественный карбункул на левом бедре. Если бы у меня было достаточно денег, то есть >0, для моей семьи и если бы моя книга была готова, мне было бы совершенно безразлично, сегодня или завтра быть выброшенным на живодерню. *alias* [иначе говоря] *издохнуть* (31:149).

(Я дорожу своей жизнью? ничуть! только семья и незавершенный труд привязывают меня к ней!)

Но при вышеупомянутых условиях это пока не годится (31:149). (Нельзя помирать, не совершив своего предназначения и не обеспечив семью.) Далее следует рапорт о состоянии книги (31:150) — книга была готова в конце декабря; важны новые данные о Японии; гигантские размеры рукописи; начал ее «переписывать и стилистически обрабатывать» 1 января, но тут заболел; согласен отдать Мейснеру сперва I том и т. д.

На следующий день Маркс благодарит друга за 50 ф. ст. и сообщает:

Проклятый карбункул не проходит, но я все же надеюсь через несколько дней от него избавиться (31:151).

Однако что еще за причуда — лечиться на расстоянии? Почему непременно нужен Гумперт, когда под боком есть прекрасный доктор Аллен? И Энгельс — без предупреждения — нагрянул в Лондон. Так сказать, разведка боем.

Трудно сказать, был ли он удовлетворен увиденным, но во всяком случае смог убедиться, что болезнь Мавра — не выдумка. Очевидно, карбункулы были ему предъявлены а натюрель, ибо, вернувшись домой через три дня, он спрашивает:

*Как обстоит дело с верхним карбункулом и нижним на бедре? Гумперта я еще не мог повидать (31:152).*

**В ответ ему раздается:**

*Что касается карбункулов, то дело обстоит так: о верхнем я тебе говорил на основе своей долгой практики, что его нужно, вообще говоря, вскрыть. Сегодня (вторник) по получении твоего письма я взял острую бритву, память дорогого Лупуса, и собственноручно разрезал эту дрянь.*

**Что, и для этого плох доктор Аллен?**

*Я не могу допустить врачей к области половых органов . . .*

**А это, по-видимому, специальный сюжет для Эриха Фромма и других марксо-фрейдистов.**

*. . . Что касается нижнего, то он становится зловредным, находится вне моего контроля и всю ночь не дает мне спать. Если это свинство будет продолжаться, я, конечно, вынужден буду обратиться к Аллену, так как я не в состоянии в виду месторасположения этой дряни наблюдать и лечить его сам.*

**То есть вынужденным является не самолечение, а обращение к врачу. Оно и понятно:**

*Впрочем, ясно, что в целом я о карбункулезе знаю больше, чем большинство врачей . . . (31:153)*

**Еще одна область науки, в которой Карл Маркс превзошел всех.**

**Энгельс в ответ подробно описывает свою консультацию с Гумпертом, рекомендации последнего и т. п., после чего:**

*Но теперь сделай мне одолжение, принимай мышьяк и приезжай сюда, лишь только тебе позволит твое состояние, чтобы ты, наконец, мог поправиться. Этим вечным промедлением и откладыванием ты губишь лишь себя самого; ни один человек не в состоянии долго выдержать такого хронического заболевания карбункулами, не говоря уж о том, что может, наконец, появиться такой карбункул, от которого ты отправишься к праотцам. Что тогда будет с твоей книгой и твоей семьей?*

**И со мной? — Навеки остаться фабрикантом бумажной пряжи! . . . Тревога нешуточная, хотя, вроде бы, и успокоил его Карл (дескать, отправляться на живодерню пока преждевременно).**

*Ты знаешь, что я готов сделать все возможное, и в этом экстренном случае даже больше, чем я имел бы право рискнуть при других обстоятельствах.*

**Очевидно, речь идет об изыскании наличных в кассе компании «Эрмен и Энгельс».**

*Но будь же и ты благоразумен и сделай мне и твоей семье единственное одолжение — позволь себя лечить. Что будет со всем движением, если с тобой что-нибудь случится? (31:155)*

**Вот-вот. И мы о том же. Страшно подумать, что было бы, если бы? . . .**

**Долго ли, коротко ли, 2 марта Маркс выражает надежду, что скоро это кончится. Мышьяк он принимает (31:156). Энгельс, по совету Гумперта, настаивает на курортном лечении и с 15 марта отправляет Маркса в Маргет (курорт на восточном побережье Англии). Маркс пробыл там до 10 апреля, жалуясь на**

безделье и выражая нетерпение снова вернуться к делам (31:170). И все-таки он сумел съездить в Лондон — дважды за это время. Один раз — на «вечер дочерей», другой — для срочного вмешательства в дела Интернационала («военный совет» секретарей в связи с необходимостью отвадить Мадзини) (31:161). В Маргете его ненадолго навесил Энгельс.

По-видимому, с карбункулами в этот раз было покончено, ибо 23 апреля, уже из Лондона, Маркс пишет:

*Дорогой Фред!*

*Мое долгое молчание объясняется просто плохим настроением, вызванным непрекращающейся вот уже более двух недель зубной болью и ревматизмом (31:175).*

В связи с этим пришлось прекратить прием мышьяка. Следов карбункулов больше не видно. Текучка идет по-прежнему (Интернационал . . . виды на революцию в Германии . . . положение в США после гражданской войны . . . Гладстон . . .).

1 мая Энгельс отвечает:

*Дорогой Мавр!*

*Надеюсь, что ты благополучно справился со своим ревматизмом и зубной болью и опять прилежно сидишь над книгой. Как обстоят с ней дела и когда будет готов первый том? (31:177 — 178)*

Текучка — текучкой, но не забывай о главном. Революция приближается, скоро всю Европу переделаем в 14 дней. Многих каналов будем строго судить (31:178).

9 мая Энгельс пишет вновь (ибо Мавр молчит), выражая беспокойство, не появились ли вновь карбункулы (31:179).

Маркс отвечает на следующий день:

*Дорогой Фред!*

*Никаких карбункулов нет! Но проклятый ревматизм и зубная боль здорово меня помучили, пока, наконец, первый не начал как будто отступать под влиянием втираний чистого спирта. Должен также откровенно сказать тебе . . .*

(со всей присущей мне прямоотой, невзирая на лица)

*. . . что я все еще чувствую некоторую слабость в голове, и работоспособность возвращается лишь очень медленно (31:179).*

7 июня — сообщение о болезни печени (31:187).

Наконец, по-видимому, все вошло в норму, ибо появляется следующее сообщение от 20 июня:

*Проклятая погода особенно скверно действует на мое здоровье: вот почему я не известил тебя о получении вина и вообще не писал . . . (31:192)*

Раз дело дошло до погоды, мы понимаем, что болячек похуже у Мавра не было. А дело в том, что предыдущее письмо было отправлено Фреду 9 июня. Между прочим, там было:

*Если твой запас вин тебе позволяет (то есть если тебе не придется делать для этого новых закупок), то мне бы хотелось, чтобы ты прислал сюда немного вина, так как мне теперь совершенно нельзя пить пива (31:189).*

Просьба эта была вполне ординарной, одной из многих аналогичных, нестандартна, пожалуй, лишь мотивировка.

Фред немедленно выслал другу ящик бордо [«это очень хорошее вино от Боркхейма» (31:190)]. Но, по-видимому, «проклятая погода» оказалась сильнее хорошего вина, так как Карл целых десять дней не был способен даже известить о

получении напитка. Если бы не сугубый пиетет к великому мыслителю, мы бы поняли этот эпизод вполне по-русски: человек был не в состоянии взяться за перо, прежде чем не прикончил этот ящик. Но мы даже в шутку не можем допустить такого: больной человек!

7 июля — снова сообщение о «признаках карбункулов выше правой ключицы». «По ночам я больше не работаю» (31:190).

21 июля сообщается, что «карбункул прошел сам собой». Из-за жары мучает печень. Но работа продвигается вперед (31:201).

23 августа:

*То тут, то там у меня появляются новые признаки карбункулов; они каждый раз исчезают, но заставляют меня строго ограничивать свои рабочие часы (31:213)*

8 ноября, после месячного молчания, Маркс пишет опять о денежных неурядицах, займах, ломбарде. К тому же в доме гостил (на правах жениха) Лафарг — от него следовало скрывать нужду и поиски денег.

*Из-за всего этого я не только очень часто прерывал свою работу...*

(«Капитал»)

*но, стараясь наверстать по ночам потерянное днем время, отыщ нажил себе чидный карбункул недалеко от penis (31:221)*

Нельзя мне работать по ночам, категорически противопоказано. А днем нужно искать деньги.

Ответного письма Энгельса мы не находим, но намек он понял, ибо через два дня Маркс выражает ему «сердечную благодарность за скорую помощь, а также за портвейн» (31:221). Сиди и работай днем!

Тем временем наступил еще один Новый год — 1867. 19 января Маркс пишет:

*Что касается физического состояния, то за последние несколько недель оно улучшилось, на левом бедре есть несколько маленьких карбункулов, но незначительных. Лишь страшная бессонница совсем не дает мне покоя, но она скорее объясняется причинами психического порядка (31:231).*

2 апреля Маркс сообщает еще о нескольких «карбункулах, последние остатки которых теперь отцветают». Мышьяка он не принимает, «так как от него тупеешь, а мне необходима была нормальная голова, по крайней мере на то время, когда можно было писать». Но главное: сообщается об окончании книги! На будущей неделе автор лично направляется в Гамбург — к Мейснеру (в связи с чем требуется энное количество фунтов) (31:236).

Приведенные нами бесчисленные цитаты могут создать впечатление, будто Маркс был чрезмерно пристрастен по отношению к своему самочувствию. Мы предостерегаем читателя от необоснованных умозаключений. Справедливость требует признать, что великий революционер и прирожденный борец не принимал всерьез физические недуги и приверженность к болезням высмеивал нещадным образом.

Вот пример:

*Для своей традиционной лени он нашел теперь удобный ему ложный предлог, будто в результате заключения в крепости он страдает тяжкой болезнью легких. . . . (29:379)*

Кто таков? Карл Маркс? Фридрих Энгельс? Нет, ни тот, ни другой в крепости не сидели. Слова эти написал сам Карл Маркс в письме к самому Фридриху Энгельсу.

Это о Генрихе Бюргере. Верный друг и сторонник Маркса в 1848—1849 гг., член Союза коммунистов, член редколлегии «Новой Рейнской газеты», в 1850 г. — новоявленный (неожиданно для себя) руководитель новообразованного кёльнского ЦК Союза коммунистов. На Кёльнском процессе коммунистов в 1852 г. был приговорен к 6 годам заключения в крепости и отбыл этот срок. Марксу не пришлось присутствовать на процессе (он как-то еще раньше уехал в Лондон), в связи с чем процесс этот занимает ничтожное место в марксистской истории борьбы за освобождение рабочего класса, а знаем мы о нем в основном по марксовым «Разоблачениям о Кёльнском процессе коммунистов», где «разоблачается» больше всего группа Виллиха—Шаппера. Не пришлось Марксу также навестить своих друзей в тюрьме — хотя бы ради того, чтобы выяснить условия заключения. Вдобавок мы сомневаемся и в том, чтобы он имел желание лично освидетельствовать освободившегося Бюргера, дабы установить, что он — обычный симулянт [в 1861 г., во время первой, после амнистии, поездки своей в Германию Маркс побывал в Кёльне и познакомился со многими старыми знакомыми, но «к дураку Бюргеру не зашел» (30:134)]. Однако теперь любой из наших читателей должен плюнуть в лицо тому, кто осмелится заявить, будто вождь пролетариата Карл Маркс преувеличивал значение болезней в жизни настоящего революционера. Болезнь на поверку может оказаться и «удобным ложным предлогом» чего-то не делать.

[Правда, Г. Бюргерс после освобождения отошел от Маркса и высказывался иногда, что Маркс завлек его на ложный путь коммунизма (31:417). В связи с этим Маркс называл его ренегатом. А про **ренегатов**, как известно, можно говорить все, что считаешь нужным, не заботясь о фактах.]

Другой пример отношения Маркса к болезням:

*Пипер, который был выписан из больницы здоровым, теперь из Богнора снова попал в немецкую больницу. На этот раз его лечат голодом. Так ему и надо! (29:319)*

Вильгельм Пипер состоял в Союзе коммунистов, после раскола — в группе Маркса, затем жил у него в доме, исполняя функции секретаря, но в середине 50-х не вынес такой жизни и ушел, найдя себе место учителя. Стало быть, еще один «ренегат», поэтому — злорадство. Как можно судить по словам Маркса, с его точки зрения, лечение голодом было тяжким наказанием.

Другое дело, верный друг и соратник, финансист-содержа-

тель, стратегический единомышленник, короче — Фридрих Энгельс. Ведь могло же и с Энгельсом что-то случиться! Что это у нас все Маркс да Маркс?

Как это ни удивительно, мы должны признать, что Энгельс почти не болел — почти ничем и почти никогда. По крайней мере, если судить по его письмам к Марксу. Ему и не следовало болеть. Не его функция. Пожаловался он как-то раз другу:

*В воскресенье во время еды у меня лопнул маленький кровеносный сосуд в соединительной оболочке левого глаза, и с тех пор глаз очень чувствителен, так что я теперь совершенно не могу писать при искусственном свете; думаю, однако, что скоро все пройдет (32:99).*

Письмо это всего в 10 строк, причем «в первых строках» сообщается о посылке двух пятифунтовых банкнот. Маркс вовсе не отреагировал, даже получение денег не подтвердил, вменив это тринадцатилетней дочери. Через неделю Фред снова пишет, направляя другу еще 25 фунтов, чтобы девочки Маркс могли поехать на море (32:99). На сей раз Мавр отвечает сам, сообщая о разных разностях, а в конце:

*Как вы переносите такую жару? Я теряю при этом всякую способность думать . . . (32:101)*

Ну спроси же про глаз, спроси про зеницу ока, ведь друг занемог! Нет, даже не вспомнит. Фред тоже ответит. Обмен новостями и мнениями. А в конце деликатно напомнит:

*Когда я работаю ночью, мой глаз все-таки еще быстро утомляется и болит потом целый день (32:102).*

Тогда уж и Мавр расчухается и напишет:

*Дорогой Фред!*

*Надеюсь, что история с твоим глазом не носит серьезного характера. Разрывы небольших кровеносных сосудов — довольно распространённое явление, которое не вызывает никаких особых последствий (32:103).*

Во всяком случае карбункулы тебе не грозят. Маркс весьма интересовался медициной и на все болезни у него была своя научная точка зрения, самостоятельно вычитанная из книг, какие ему больше нравились.

Поскольку на сей раз пропал Фред, Мавр пишет через неделю:

*Дорогой Фред!*

*Как твой глаз?*

*Брошюру Эйххофа . . . (32:105)*

и т. д. Фред отвечает:

*Дорогой Мавр!*

*Что я делаю в такую жару? Томлюсь и пью (32:107).*

Стало быть, с глазом все обошлось без особых последствий. Мавр был прав!

Бывали и у Энгельса свои «карбункулы» — на лице. Притом тоже в затяжном виде — до 2 месяцев (29:108, 115). Вначале Мавр сообщил другу — ему «в утешение» (29:115), — что и у него сейчас болит печень. Затем, когда дело затянулось, стал давать полезные советы:

*Надеюсь, что тебе уже больше не делают горячих припарок — это совсем устарелый и почти отвергнутый метод лечения. Если же ты принима-*

*ешь лекарства только внутрь. — что является рациональным и современным, — то я не понимаю, почему ты так долго должен сидеть взаперти (29:115).*

Через некоторое время, когда Энгельс отправился к морю выздоравливать окончательно, старший друг написал ему вполне «по-докторски»:

*Само море, разумеется, является главным целебным средством. Но все же нужны и некоторые лекарства внутрь — отчасти для предупреждения болезни, отчасти же для непосредственного лечения, чтобы привести в кровь недостающие ей вещества. Поэтому, опираясь на всю новейшую французскую, английскую и немецкую литературу, которую я теперь прочитал по поводу твоей болезни, я противопоставляю утверждениям, содержащимся в твоём письме к моей жене, следующие выводы, которые ты можешь проверить у любого консилиума врачей или химиков... (29:126).*

Ей-Богу, так и написано. И про «всю новейшую литературу» трех стран, и про «любой консилиум врачей или химиков», у которого Энгельс (который находился, между прочим, в деревушке у моря) должен был проверить медицинские и биохимические выводы Маркса. А что!

Справедливости ради нужно заметить, что все это происходило еще в 1857 г., когда ничто не предвещало «эпопею» карбункулов у Маркса. Можно представить теперь, почему Маркс норовил лечить себя сам и какие обоснования в пользу своих методов самолечения приводил он своей жене.

Возвращаемся в 1867 г. 2 апреля. Последние остатки карбункулов «отцветают». Книга готова!

Итак, дело сделано. С этого времени мотив карбункулов надолго исчезает из переписки. Не было их, пока Маркс путешествовал по Германии. Не было ничего похожего, когда считывал корректурные листы «Капитала». Не было этой дряни, когда затевалась и развивалась операция «Капитал» (рекламная кампания под кодовым названием «Заговор молчания»). Карл Маркс стал другим человеком. В том числе и в смысле своих болезней.

Таким образом, марксовы карбункулы оказались тесно вплетенными в историю борьбы за освобождение пролетариата.

*Во всяком случае я надеюсь, что буржуазия, пока она существует, будет помнить о моих карбункулах (31:259).* —

воскликает Маркс, держа в руках последние корректурные листы «Капитала».

О, проклятая буржуазия, благополучно существующая и ныне, вопреки гениальному предвидению великого революционера! Помнишь ли ты о марксовых карбункулах?

Нет? Так знай же, что из этих отвратительных прыщей вырос целый «Капитал»!

Надлежащий химический анализ этой книги — и вдруг проявляется, что иная ее страница хранит след фурункула, а иное из сокровищ мысли есть превращенный карбункул — пресуществленное в слова и фразы гнойное выделение порченной крови Карла Маркса.

От шуток вернемся к делу (какие там шутки!). Первый

том «Капитала» уже вышел, но не закончена еще первая книга нашего исследования.

Итак, в истории болезни Карла Маркса наблюдается двукратная вспышка острого фурункулеза, переходящего в карбункулез (ноябрь 1863, с рецидивами до конца весны 1864; январь—февраль 1866, с рецидивами до лета того же года). Сколько раз при этом возникала непосредственная угроза его жизни, неизвестно. Например, в письме к Зигфриду Мейеру от 30 апреля 1867 г. Маркс освещает сей вопрос несколько иначе, чем в письмах к Энгельсу:

*Итак, почему же я Вам не отвечал? Потому что я все время находился на краю могилы...*

(имеется в виду — со времени его последнего письма тому же адресату от 24 января 1866 г.).

*Я должен был поэтому использовать каждый момент, когда я бывал работоспособен, чтобы закончить свое сочинение, которому я принес в жертву здоровье, счастье жизни и семью. Надеюсь, что этого объяснения достаточно. Я смеюсь над так называемыми «практичными» людьми и их премудростью. Если хочешь быть скотом, можно, конечно, повернуться спиной к мукам человечества...*

(те-те-те-те-те-те!)

*... и заботиться о своей собственной коже. Но я считал бы себя поистине непрактичным, если бы подох, не закончив полностью своей книги, хотя бы только в рукописи (31:454).*

Как видим, за неполных полтора года, что Маркс не писал Мейеру, единичный случай («дело шло о жизни») превратился в сплошное балансирование «на краю могилы», от падения в которую героя удерживала только мысль о муках человечества.

А в предисловии к «Капиталу» под пером мастера превращений все это, в свою очередь, превратилось в «многолетнюю болезнь, снова и снова прерывавшую работу...».

Новый Прометей ковал... легенду о своем подвиге: титан, преодолевающий свои муки ради избавления человечества от мук.

Не станем все же ударяться в крайность и признаем, что болезнь Маркса была достаточно серьезной. На том, что заболевание было вызвано самолечением Маркса (чем и затягивались последующие вспышки), останавливаться не будем: известно, что кожные (неинфекционные) заболевания, будучи раз вызванными каким-то внешним стимулом, имеют тенденцию переходить в хроническую форму и возвращаться при малейших неблагоприятных в организме.

Маркс, который страдал болезнью печени, жил в совершенно беспорядочном режиме отдыха и сна, не любил ограничивать себя в еде и выборе пищи, а также был привержен к пиву и крепкому вину, являлся, по-видимому, идеальным объектом для хронических болезней, связанных с системой кровообращения и кроветворными органами.

Но, к чести Карла Маркса, надо сказать, что (несмотря на



курьезное преувеличение собственных недугов) именно в рассмотренный нами период 1864—1867 гг., когда его мучили самые тяжелые болезни его жизни, Маркс создал огромную рукопись — материал **нынешних трех томов** «Капитала», притом в период второго обострения карбункулеза (январь 1866 — март 1867) сумел подготовить к печати I том «Капитала» почти целиком в том виде, как он ныне известен публике.

А не повернуть ли интерпретацию рассматриваемых фактов противоположным образом, поменяв направление причинно-следственной связи? Не предположить ли, что **самая необходимость** писать «Капитал» вызывала в организме Маркса какие-то процессы, порождавшие болезненные явления? Нетрудно заметить определенную закономерность: в периоды его большой политической и организационной активности количество жалоб Маркса на нездоровье резко падает, в то время как в периоды организационно-делового затишья, когда можно (нужно!) заниматься теорией и писать «Капитал», интенсивность заболеваний и жалоб всегда резко возрастает. И если наш материал нельзя признать достаточным, чтобы констатировать прямую зависимость между болезнью и необходимостью писать «Капитал», то некая их связь, несомненно, наличие.

Судите сами. В отношении «карбункулов» еще встречаются жалобы: январь 1868 — «как бы булавочные покалывания по всему телу» (32:12); апрель 1868 — сильный нарыв на руке [«лежал пластом» (32:52)]; декабрь 1868 — «маленькие прыщи, которые все время появляются, но затем снова исчезают», и надежда избежать серьезного обострения (32:182) — и т. п. Но былые катастрофы, как видно, больше не повторялись. Конечно, печень беспокоила почти всю жизнь, но регулярное курортное лечение привело к тому, что и она практически вылечилась. Об этом сообщает Энгельс в статье на смерть Маркса:

*Почти совершенно излечившись благодаря троекратному курсу лечения в Карлсбаде от застарелой болезни печени, Маркс страдал только хронической болезнью желудка и нервным переутомлением, выразившимся в головных болях и особенно — в упорной бессоннице. Оба этих недуга в той или иной мере исчезали после посещения летом морских купаний или климатического курорта и возобновлялись в более острой форме только после нового года. Хроническая болезнь горла, кашель, также способствовавший бессоннице, и хронический бронхит беспокоили, в общем, меньше. Но именно от них суждено было ему изнемогнуть (19:356).*

В последний год жизни Маркс заболел тяжелым плевритом, от которого уже не смог оправиться и умер 14 марта 1883 г. (19:356).

Этим свидетельством можно завершить обзор истории болезни Карла Маркса. Если снять с последнего сообщения некий налет драматизма (в дни траура простительный), становится понятно, что состояние здоровья Маркса в период 1867—1882 гг. (исключая год после смерти жены — последний год его жизни), сколь ни досаждали Марксу разного рода

недомогания, едва ли может считаться серьезной причиной, помешавшей закончить дело всей жизни.

**Болезни ни при чем.** Попытка оправдать ими незавершенность «Капитала» не выдерживает критического рассмотрения. Что физический недуг перед великой целью? Так (на примере Бюргерса) учит нас сам Карл Маркс. Марксистская агиография, взявшая на вооружение болезни основоположника, не замечает, что роль, им приписываемая, не вполне согласуется с величавым образом титана, преодолевающего судьбу. Разве лишь, если вспомнить мотив печени.

В объяснение загадочной незавершенности «Капитала» марксологам следовало бы поискать более убедительные причины. Признать, что болячки не имеют отношения к **загадке «Капитала»**, было бы достойнее и мудрее, нежели рисовать на потеху всему миру карикатурный образ **Прометей-с-моррем**.

## ПОЧЕМУ «КАПИТАЛ» ОСТАЛСЯ НЕЗАВЕРШЕННЫМ!

Труд этот, Ваня, был страшно громаден, —  
Не по плечу одному!

*«Железная дорога»*

Никаких внешних препятствий к завершению «Капитала» не было.

С конца 1860-х годов Марксу обеспечена пожизненная «пенсия» (кстати, сумма приличная). Обстановка дома — все легче, вот уже обе старшие дочери пристроены (Женни, первенец, вышла замуж за Ш. Лонге в 1872 г.). Свобода от материальных забот. Свобода от семейных хлопот. Уход от непосредственной политической борьбы. Здоровье . . . ну, могло бы быть и получше, иногда подводит, а в общем (тьфу-тьфу!) — сносное.

Никто не преследует! Ничто не заставляет писать тайком и прятать рукописи. Издатель ждет. Публика — тоже. На той самой родине, откуда ты был изгнан, можешь спокойно публиковать свои книги. Здесь же и рекламу создадут.

Бросай, наконец, грязные интриги, всю эту мышиную возню вокруг рабочего движения! Социал-демократы сами, у себя по домам, разберутся в своих ближайших целях и программах, в своей политике и тактике. Ты — генеральный стратег мировой социал-демократии, ты ее главный идеолог и эксперт. Долей текучку! Запирайся в кабинете и твори!

Вот уже скончался Интернационал, а Марксу всего лишь 54 — возраст расцвета для ученого социальных наук, — да он и сам еще не думает о смерти (оказалось, отпущено еще **десять лет жизни**). Здоровье подводит? Сказывается прежнее перенапряжение? Старость грядет? Так спешите же, тем более

спеши с главным делом! Достраивай **систему**, доводи до конца капитальный труд!

Видимо, задача была столь огромной, замысел — столь грандиозным, что он оказался не по плечу одному человеку — даже такому гиганту мысли, как Карл Маркс. Не хватило пятнадцати лет — ну и что, если даже десять лет из них прошли в идеальной для творчества обстановке? Сколько ни трудись — короток век человеческий. Не хватило времени. Известно ведь, что и Энгельсу, издававшему остальные тома, тоже пришлось изрядно попотеть над завещанными ему Марксом материалами. И он тоже не успел издать четвертый том. Значит, объективно это был труд для двух (или большего числа) гигантов. Размеры его определяются не только **листажом** (в данном случае огромным), но еще более — глубиной и размахом мысли.

Может такое быть? Может. В состоянии ли мы подвергнуть эту гипотезу проверке? Что ж, давайте попробуем.

Мы предлагаем читателю вместе с нами взглянуть на хронологию работы Маркса над «Капиталом» (в общих чертах она реконструирована Энгельсом и последующими марксологами). Как мы помним, по неоднократным заявлениям Маркса, вчерне все было сделано, теоретические проблемы решены, оставалось только по имеющимся рукописям подготовить текст к печати.

В своих предисловиях к издаваемым впервые второму и третьему томам «Капитала» Энгельс довольно подробно, хотя и путано, отчитывался как о состоянии доставшихся ему рукописных материалов, так и о работе, которую ему пришлось проделать для подготовки их к печати. Нынешний держатель архива Маркса—Энгельса — Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС — уточнил некоторые детали.

Таким образом, нам не пришлось ничего присочинять или домысливать, любой желающий может проверить нижеприведенные выкладки.

После смерти Маркса в руках у Энгельса оказались (24:4):

1. Рукопись под названием «К критике политической экономии», датированная августом 1861 — июнем 1863 гг. (продолжение «первого выпуска»).

Объем этой рукописи: 1472 страницы в четверть листа, в том числе около 40% объема занимает тематика I тома «Капитала», около половины — материал «историко-литературной части» («Теории прибавочной стоимости», или IV том «Капитала»), остальное имеет отношение к III тому.

2. Рукопись III тома «Капитала», написанная в 1864—1865 гг. (объем не указан).

3. Четыре рукописи для II тома (самим Марксом пронумерованные с I по IV), из которых:

— рукопись I (1865 г.) на 70 или 80 листов, структурно близ-

кая ко второму тому в нынешнем его виде, но материал изложен отрывочно;

— рукопись II (1870 г.), объем не указан, наиболее разработанная; составила основу книги, изданной Энгельсом;

— рукопись III, объем и дата не указаны, состоит из цитат и ссылок на выписки в других тетрадях (в т. ч. к темам III тома);

— рукопись IV, дата не указана, объем не более 20 листов, написана между 1867 и 1870 гг.

4. Еще четыре рукописи для II тома (№ с V по VIII):

— рукопись V, конец марта 1877 г., материал первых четырех глав книги, 56 страниц in folio;

— рукопись VI, конец 1877 — середина 1878 г., 17 страниц in folio, кусок первой главы (первая попытка подготовить текст для печати на основе рукописи V);

— рукопись VII, 2 июля 1878 г., 7 страниц in folio — вторая (и последняя) попытка подготовить текст для печати на основе рукописи V;

— рукопись VIII, дата не указана, 70 страниц в четверть листа.

5. Тетрадь 1875 г., вошедшая в III том «Капитала» в качестве третьей главы (математические упражнения).

Что все это значит?

Это значит, прежде всего, что после выхода I тома «Капитала» над последующими томами своего труда Маркс систематически не работал.

Наиболее внушительная попытка вернуться к систематической работе относится к 1870 г., когда Маркс создал основной корпус II тома «Капитала» (на основе отрывочных записей 1865 г.) — тоже в черновом виде. Весь остальной труд над II книгой представляет собой отдельные потуги, не давшие ощутимого сдвига: Маркс сумел перебелить только несколько десятков страниц.

Таким образом, вырисовывается следующая картина работы Маркса над «Капиталом» после выхода I тома:

1867—1870 — спорадические попытки писать второй том, давшие в итоге его черновик (рукопись II);

1875 — математическая глава для III тома;

1877—1878 — Маркс дважды порывается **начать** подготовку текста II книги для печати, но дальше этого дело не пошло.

Если не считать написанной в 1875 г. **математической** главы и заготовленных цитат из рукописи III, то (после написания черновой рукописи 1864—1865 гг.) над третьим томом «Капитала» Маркс **вообще не работал**. Материал для четвертого тома оставался нетронутым с 1863 г.

Последние рукописные материалы для незавершенных томов «Капитала» датированы 1878 г., и это говорит о том, что в последние пять лет жизни Карл Маркс за «Капитал» больше не садился.

Судя по тому, как изложено все это в предисловии Энгельса к первому изданию II тома, друг и соратник Маркса определенно не ожидал найти в рукописях великого экономиста такой ералаш и такую **степень незавершенности**.

В 1885 г., уже держа в руках подготовленный им к изданию II том (на него ушло два года), Энгельс пишет о III томе так:

*Подготовка этой книги к печати быстро продвигается вперед. Насколько я могу пока судить, она представляет главным образом только технические затруднения, — конечно, за исключением некоторых очень важных отделов (24:9).*

**И далее снова о III книге:**

*До ее опубликования пройдут еще месяцы (24:23). —* обещал Энгельс в 1885 г.

Переняв, как видно, от старшего друга манеру докладывать о готовности того, что еще не начато, Энгельс неосторожно поспешил с сообщением о III томе — и, некоторым образом, **людей насмешил**. Спустя **восемь лет**, в июле 1893 г., Энгельс выпустил . . . второе издание **второго** тома «Капитала». Там, в двух абзацах нового предисловия, он сообщал:

*Третья книга, которая представила совершенно неожиданные затруднения, теперь также почти готова в рукописи. Если здоровье мне позволит, ее печатание может начаться уже этой осенью (24:27).*

Предисловие Энгельса к III тому «Капитала» помечено октябрём 1894 г. Начинается оно так:

*Наконец мне удалось опубликовать эту третью книгу основного труда Маркса, завершение его теоретической части. При издании второй книги в 1885 г. я полагал, что третья книга, за исключением некоторых, конечно, очень важных разделов, представит, пожалуй, только технические затруднения. Так оно и было в действительности; но тех трудностей, которые предстояли мне именно в этих важнейших разделах целого, я в то время совсем не предвидел, равно как не предвидел и других препятствий, которые столь сильно замедлили подготовку книги (25,1:3).*

Ясно, почему приходится вступать в объяснения: анонс был сделан девять лет назад. Объяснения, которые даются следом, все из **знакомого** перечня: состояние здоровья, новые издания и переиздания прежних работ, посредничество между национальными движениями социалистов и рабочих, преклонный возраст и т. п. Причины все уважительные, только в этом ли главное?

Как увидит читатель из последующего изложения, работа по редактированию этой книги существенно отличалась от редактирования второй книги. Для третьей книги имелся только один первоначальный набросок, к тому же изобиловавший пробелами. Речь о марксовой рукописи 1864—1865 гг. Состояние ее материала было удручающим.

*Как правило, начало каждого отдела было довольно тщательно обработано, даже в большинстве случаев отшлифовано стилистически. Но чем дальше, тем более эскизной и неполной становилась обработка рукописи, тем больше было экскурсов по поводу возникавших в ходе исследования побочных вопросов, причем работа по окончательному расположению материала откладывалась до позднейшего времени, тем длиннее и более запутанными становились части текста, в которых мысли записывались [в процессе их зарождения] (25,1 4)*

Короче говоря, то, что попало в руки к Энгельсу весной 1883 г. в качестве **рукописи** III книги «Капитала», явило собою даже не полуфабрикат, где все решено, размечено, оформлено хотя бы в первом приближении — осталось лишь доделать выполненное рукой Мастера, доработать детали, отточить фактуру, — а скорее груды совершенно сырого материала, так и не дождавшуюся хозяина за все последние 20 лет его жизни. Все, что делал Маркс после выхода I тома, почти целиком относилось ко второму, но и его завершить не удалось. Очевидно, работа у Маркса не клеилась.

Давно уже пора бы, кажется, установить более конкретно, **что можно понимать под выражением работа Маркса над «Капиталом»**. Дело в том, что в современной марксологии принято считать: если Маркс в какой-то период читал, скажем, книги об удобрениях или просматривал статистические материалы по экономике сельскохозяйственного сектора России, значит, он работал над продолжением «Капитала». Марксологи, правда, не рискуют заносить в рубрику «Работа над „Капиталом“» чтение Марксом книг по химии и физике, а также работу его над математическими сочинениями. Но уж если Маркс изучает 10-томник «Трудов податной комиссии», или «Свод законов отзывов губернских присутствий по крестьянским делам» (19:600), или книгу по истории земельной собственности в Испании, или «Сравнительный очерк индусского и французского права» Л. Кремази (19:603), или «Годичный отчет комиссии главного земельного управления» (19:608), или какую-то «литературу об экономическом развитии США» (19:614), то все это непременно называется «работой над продолжением «Капитала»». Чтение Марксом книг по агрохимии, физиологии растений, агрокультуре и земледелию объявляется связанным с его разработкой теории земельной ренты (не продвигалась с 1865 г.). Чтение книг о банковском деле, кредите, деньгах — с его работой над соответствующими разделами III тома «Капитала» (не прикасался с того же дня). А к чему пристегнуть неоднократно зафиксированный после 1867 г. интерес к Синим книгам и материалам о детском труде вовсе непонятно, поскольку все это — тематика ранее выпущенного первого тома. Поэтому издатели в этих случаях пишут просто: «работа над „Капиталом“», не стараясь уточнить, о каких разделах и томах идет речь. Остался только еще один шаг: связать чтение книг по астрономии (тоже интересовался) с изучением хозяйственного цикла — существуют же солярные концепции циклических явлений в экономике!

Разумеется, вышеперечисленные факты только в весьма специфическом смысле могут служить свидетельством несравненной научной добросовестности и, как выражался Энгельс, «самокритики», которая

*лишь редко оставляла ему возможность приспосабливать изложение III*

*содержанию и по форме к его кругозору постоянно расширяющему в  
вследствие новых исследований (24.4)*

Весьма прихотливое выражение той простой мысли, что Маркс постоянно набирал больше разнообразного и всевозможного материала, чем успевал теоретически осмыслить и использовать в своей работе.

О «новых исследованиях», якобы «постоянно расширявших его кругозор», можно было бы говорить всерьез, если бы имелись какие-нибудь их **следы**, не считая, разумеется, помет на полях да выписок в тетради. К тому же совершенно очевидно, что Маркс принадлежал к такому типу исследователей, которые набирают материала, сколько могут унести, не зная еще толком, что, когда и как из этого может понадобиться в дальнейшем. Маркс не умел себя ограничивать и не имел четких критериев для отбора. Это видно и на примере аутентично изданного I тома: текст сильно перегружен цитатами, многие из которых не согласуются с мыслями автора, никак не выражающего своего к ним отношения. Этот материал использован в книге с целью не полемической и не иллюстративной — просто затрагивая какую-либо тему, автор дает нам знать, что говорили на этот счет другие, — так потом объяснял и Энгельс (23:29). Раз уж материал собран, надо его использовать!

Понятно, что упоминаемые марксологами книги, тематически связанные (или будто бы связанные) с сюжетами «Капитала», не нашли отражения в рукописях II и III томов.

Чем же занимался Карл Маркс в **основном**, чем заполнял **промежутки** между попытками писать II и III тома и чтением книг по удобрениям, податным отношениям в России, индустриальному праву, эволюционной биологии, астрономии, геологии и т. д. и т. п.? На что ушли пятнадцать, пускай, десять лет его жизни, если начать отсчет с 1872 г., когда для него кончился Генеральный Совет Интернационала?

Десять лет — для ученого, который в принципе решил труднейшие теоретические проблемы и которому нужно лишь сесть за стол, забыв о суете внешнего мира, да толково и связно изложить, как сказал Энгельс, «свои великие экономические открытия», дополняя изложение вновь поступающими материалами. Десять лет — срок огромный. Десять лет Адам Смит создавал пятитомные «Исследования о природе и причинах богатства народов», а по новизне идей, глубине мыслей, широте кругозора это сочинение не уступит, **по меньшей мере, не уступит** «Капиталу».

В истории литератур известны, конечно, примеры и более длительной работы над книгой (у Толстого, Голсуорси, Фолкнера...), но обычно в такие сроки включают все подготовительные этапы, периоды создания промежуточных вариантов, перерывы в работе и т. п. В таком смысле мы должны бы-

ли бы применительно к нашему предмету начать отсчет времени не с 1872, а с 1844 г. и указать, что на создание «Капитала» автору не хватило **сорока** лет!

Судьба дала Марксу все шансы, но он их не использовал. «Капитал» не только не был завершен — он не был даже продлен.

Чем же в действительности занимался Карл Маркс в последний период своей жизни? Ответ на этот вопрос мы найдем под рубрикой «Даты жизни и деятельности К. Маркса и Ф. Энгельса» в 16, 17-м и 19-м томах второго издания Сочинений. Некоторые подробности есть также в его письмах и позднейших воспоминаниях о нем.

Во-первых, текучка: переписка с различными много- и мало-знакомыми деятелями левого толка на предмет всевозможных интриг, политических акций, тактических ходов и теоретических консультаций (в числе прочего: критика Готской программы), а также на предмет устройства своих дел.

Во-вторых, в это последнее десятилетие своей жизни Маркс превратился в завзятого туриста. Почти ежегодно навещает он своих замужних дочерей (Оксфорд, Париж, Аржантей...), гостя у каждой по несколько недель и наслаждаясь ролью дедушки. Ежегодные поездки на курорт — Карлсбад, Нейенар, Веве; английские курорты: Маргет, Рамсгет, Брайтон, Истборн, Малверн, Вентнор, о. Джерси (везде ли уже есть мемориальные доски?); побывал в Монте-Карло, побывал даже в Алжире (тогда еще таких пускали...). Попутно он посещает другие места Европы (до Стамбула, впрочем, не доехал): для встреч с деятелями социал-демократии, друзьями, единомышленниками и проч.

В-третьих, упомянутое выше чтение специальной литературы (книги, журналы, официальные издания...).

В-четвертых, математические занятия: какие-то не опубликованные еще исследования по алгебре и анализу — говорят, дифференциальное исчисление (кто говорит?).

В-пятых, вынашивание иных творческих замыслов (а что!). Имеются сведения (письмо Маркса к Дицгену), что он собирался написать книгу по диалектике (это пытался потом осуществить Энгельс). Хотел также, говорят, написать что-то о «Древнем обществе» Л. Моргана (свидетельство Энгельса, принявшего эту задачу по эстафете). Намеревался, как уверяют, написать что-то о «Человеческой комедии» О. Бальзака (свидетельство Меринга). Возможно, что были и другие планы (не осуществил, ничего не осуществил, никаких **следов работы** не оставил, только слова, слова, слова).

Вот чем было заполнено время великого Маркса, за исключением промежутков, когда он вспоминал о своем долге перед страдающим человечеством, порывался выполнить — и снова бросал.

... А годы шли. Жизнь уходила, катилась к закату, не



обещая возврата юношеского здоровья, энергии, не принося творческих достижений . . .

Последнее десятилетие жизни Маркса называли «медленным умиранием», но это весьма преувеличено, — пишет Меринг, возражая, как видим, лишь против степени, но не суждения по существу. Так оно было или далеко не так, только за все это время Маркс не написал ни одной книги. Самое крупное, что было им написано, — это «Критика Готской программы» (по существу, развернутое частное письмо), экономическая глава для «Анти-Дюринга» (на темы I тома «Капитала»), да еще брошюра о вымышленных преступлениях несуществующего бакунинского «Альянса». Не густо.

А жизнь уходила, уходила безвозвратно. И не было самого заветного, самого чаемого, самого . . .

Не было революции. Нигде. Все выходило не так просто, как казалось в молодости — в пору «Манифеста Коммунистической партии», в пору безудержного оптимизма и безоглядного энтузиазма, в пору создания теории «производительных сил и производственных отношений» [ср. намек в (30:280)]. Сама эта теория, видимо, перестала казаться непреерекаемой. Во всяком случае вопреки ей — взор надежды устремился в Азию: на Турцию, на Россию . . . Может быть, там?

*Россия, положение которой я изучил по русским оригинальным источникам, неофициальным и официальным (последние доступны лишь ограниченному числу лиц, мне же были доставлены моими друзьями в Петербурге).*

(Лорис-Меликов, граф Витте, Победоносцев . . .)

*. . . давно уже стоит на пороге переворота, и все необходимые для этого элементы уже созрели.*

(Производительные силы, мощный пролетариат, организованный в класс и составляющий большинство нации, высокоразвитая крупная промышленность . . . так?)

*Взрыв ускорен на многие годы благодаря ударам, нанесенным молодцами турками . . . И при благосклонности матери-природы мы еще доживем до этого торжества (34:229)*

Похоже, что теперь на молодцов-турок стало надежды больше, чем на спираль научного коммунизма . . .

. . . Русско-турецкая война отнимала не меньше времени и сил, чем всемирный социалистический конгресс в Генте. В обеих кампаниях Маркс принимал активнейшее участие. В качестве болельщика. У себя дома. На конгрессе он болел за В. Либкнехта (против анархистов), в балканской войне — за турок (против русских).

*. . . Мы самым решительным образом становимся на сторону турок по двум причинам:*

1) Потому, что мы изучали турецкого крестьянина — следовательно турецкую народную массу — и видим в его лице безусловно одного из самых дельных и самых нравственных представителей крестьянства в Европе.

Не совсем ясно, как Маркс сумел «изучить турецкого кре-

стьянина» до таких тонкостей, как нравственность и дельность. Не сказано и то, изучал ли он крестьян других национальностей, прежде чем сделать столь глубоко научный вывод. То ли также (так же!) изучал, то ли заведомо знает, что не сдюжит русский, итальянец или француз против турка.]

2) *Потому, что поражение русских очень ускорило бы социальный переворот в России, элементы которого налично в огромном количестве, а тем самым ускорило бы резкий перелом во всей Европе. Дела пошли по-другому. Почему? Вследствие предательства Англии и Австрии.*

Только благодаря закулисной дипломатии Англии, говорит затем Маркс, стали возможны последние внезапные успехи русских . . .

*Наконец. — и это одна из главных причин их окончательного поражения. — турки не сделали вовремя революцию в Константинополе . . .*

(выходит, так: если бы русские понесли поражение, они бы сделали революцию, а если бы турки сделали революцию, они бы не понесли поражения — научный коммунизм, понимать надо!)

*. . . и это усугубляет историческую вину турок.*

(Очевидно, перед Карлом Марксом и остальным страдающим человечеством.)

*Народ, который в такие моменты наивысшего кризиса не способен действовать революционным образом, — такой народ погиб.*

(Жаль турок! Зато, коль скоро русские — в случае поражения — непременно бы сделали революцию, значит еще на что-то годятся?)

*Конечно, за кулисами русских успехов стоит Бисмарк (34:246).*

(Ничего не стоят русские!)

Гентский конгресс закончился вничью, а войну Маркс проиграл. Тем не менее шансы соперников он предсказал правильно, и только совершенно непредвиденное научным коммунизмом вмешательство третьих сил принесло русским победу и предотвратило русскую революцию. Не знаем, как насчет Бисмарка, но Англия и Австрия, вероятно, были самыми заинтересованными лицами в том, чтобы Россия проникла на Балканы — трамплин для прыжка к средиземноморью . . .

Да простит нас читатель за то, что мы не смогли удержаться от иронических комментариев, цитируя это серьезное (курьезное) письмо Карла Маркса к Вильгельму Либкнехту от 4 февраля 1878 г. Вот какого рода важные дела и научные исследования занимали великий ум на закате жизни, отнимая у него и время и силы.

Еще были разработки по высшей математике. Труды эти до сих пор, кажется, не изданы, поэтому судить о них можно только косвенно. Так, известно, что через двести лет после Ньютона и Лейбница, через сто лет после Эйлера, в век Гаусса, Лобачевского, Галуа, Кантора — Карл Маркс сделал ряд открытий в области дифференциального исчисления. От кого это известно, если труды Маркса не опубликованы? От Энгельса и

Лафарга. Откуда такое мнение взялось в кругу лиц, из которых единственным, кто предположительно разбирался в математике, был Карл Маркс?

Но если трудно сказать что-либо по существу о скрытых от общества математических работах Маркса, нетрудно понять, почему он обратился именно к данной области: по вопросам дифференциального исчисления выступал Гегель в своей «Логике» и даже, кажется, сделал какие-то поправки к Ньютону. Некоторое представление о математическом гении Маркса дают два письма: одно от Маркса к Энгельсу от декабря 1865 г. (31:138), другое — от Энгельса к Марксу от 18 августа 1881 г. (35:16). Оба письма до некоторой степени приподнимают завесу над математическими занятиями Карла Маркса. Пусть каждый разбирается сам, но нам почему-то кажется, что Маркс, возможно, не умел отыскать производную от самой простой функции. Но все это, в общем, не имеет большого значения. Главное то, что труд всей жизни вот уже много лет лежал неподвижно.

Незадолго до смерти Маркс через свою дочь завещал рукописи Энгельсу, чтобы тот «сделал из этого что-нибудь» (24:9). Судя по тому, каким сюрпризом явилось для Энгельса состояние рукописей «вторых томов», можно сделать вывод, что и он был не в курсе работы над завершением «Капитала». Еще меньше, по-видимому, знала об этом семья Маркса.

Почему не был завершен «Капитал»? Во-первых, болезнь. Во-вторых, много новых материалов. В-третьих, неотложные партийные дела. В-четвертых... в-пятых... в-шестых... в-седьмых... Объяснений более чем достаточно. Притом одно убедительнее другого. И все они друг друга стоят. Все получены на основе **детальных и скрупулезных исследований**. Надо полагать, при **несравненной научной добросовестности и строгой самокритике**, достойной великого учителя и основоположника.

Если же попытаться (возможно ли такое?) быть еще чуть-чуть, на самую малость, и добросовестнее и самокритичнее, следует признать, что никто не в состоянии достоверно ответить на вопрос.

Тайну «Капитала» Маркс унес с собой в могилу, в последний раз обманув всех. Впрочем...

---

#### УТОЧНЯЕМ!

В № 7 «Даугавы» за 1998 г. по недосмотру редакции не указано, что фрагменты из книги В. Гавела «Власть безвластных» перевел С. А. Ромашко, которому редакция приносит свои искренние извинения.

Сергей Григорьевич БОЛОТОВ (род. 8.XII.1959, Киев) — лингвист. С 1979 по 1981 г. учился на филологическом факультете Ленинградского университета (отделение математической лингвистики). Интересуется вопросами компаративистики, сравнительной и ареальной типологии, фонологии и акцентологии (просодии), грамматологии (теории и истории письма), интерлингвистики, славистики, русистики, а также теорией и историей календаря. Опубликовал ряд работ по китайской фонологии, индоевропеистике (санскритологии), семитологии (арабистике и гебраистике).



## ПОЧЕМУ Я НЕ РУСОФОб?

Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!

И. С. Тургенев

Нельзя ненавидеть то, чего нет — и никогда не было. Даже фантомная боль есть **исторический** пережиток, память о реальных, **органических** болевых ощущениях.

Русские — голгины, сказочный подземный народ, живущий внутри квадратного лабиринта. Они крадут детей у остального, невосприимчивого к сказкам человечества и превращают их в себе подобных. Все, что раньше было чужим, инородным и даже враждебным, рано или поздно стало или станет русским. **Вещь для другого** (das Ding für anderen) неизбежно окажется **вещью для себя** (das Ding für sich): *русский чай, русский самовар, русские пельмени, русский квас, русская водка, русская икра, русские блины, русская печь, русская баня, русская тройка*. Если человеку, то есть не-гоглину, сто раз сказать, что он русский, на сто первый он по-русски выматерится.

Кстати, русский мат — едва ли не единственное творение *русского духа* («там Русью пахнет»), приоритет которого «славянофилы своего отечества» готовы без боя уступить и даже с боем навязать иноплеменникам (обычно «монголо-татарам»). Однако точность наоборот и здесь срывается, как самые быстрые в мире часы. Аутентичность и древность базовой русской общенной лексики не подлежат никакому сом-

нению. «Ладных» борцов за «чистоту» языка отошлем к «Этимологическому словарю славянских языков», под редакцией чл.-корр. АН СССР О. Н. Трубачева, которого после его *памятных* статей в «Правде» вряд ли можно заподозрить в историческом очернительстве. Еще лучше обратиться к немецкому оригиналу «Этимологического словаря русского языка» М. Фамера, из перевода которого заботливым телефонным распоряжением из ЦК были изъяты почти все статьи, этимологизирующие обесценную лексику.

Склонность к заимствованию венчается у «нас» пилким пристрастием к соединению «своего» и чужого в **гремящую смесь**. По мере нарастания борьбы классов с прослойками твердеет, окостеневает сплав «обрусевшего» православия с «юдомасонским» марксизмом. Близится светлое будущее всего человечества — апокалипсис в каждой отдельно взятой стране. Видимо, начитавшись А. Дж. Тойнби, самое мозговитое — сычевское — крыло «Памятия» включилось из дискуссии о том, происходят ли русские от санскритян или санскритяне от русских (ведь санскрит значит «сам скрыт»!). Выхватывая розгу первенства у Матиаса Руста, оно решило начать свой крестнозвездный подход прямо с Лобного места. «Пролетарии всех стран, не согрешив — не покается, не покавая-

шись — не спасетесь!»

«Нападки на русских» (если те и другие действительно имеют место) равноценны обвинению *русалок* в нудизме или этрусков в малоазийском происхождении. Русофобия — такая же русская народная сказка, как и само существование или единство в славном прошлом, в тревожном настоящем или в светлом будущем русского народа (народности, этноса, нации, трибы, рода, племени — как говорится, хоть Лазо назови, только в тесную печурку не суй).

В гимназических шпаргалках по отечественной истории 862-й год именовался как варяго-русское нашествие. Русь — это одно из германских (варяжских) племен: «Афетово (= Иафетово) бо и то колено (= потомство): варязи, свеи (= шведы), урмане (= норманны), готе (= готы), русь, агняне (= англй), галичане, волъхва, римляне, немци, корляне, веньдицы, фрягове и прочие» («Повесть временных лет»). Изначально *русский* означало «скандинав», да и сейчас еще Ruotsi по-фински, Roo'ts' по-эстонски и т. д. означает «Швеция», «шведский», «шведы». Вот как описывается призвание варягов в летописи: «И идоша за море къ варягомъ, к руси. Сице бо ся зваху тьи варязи русь (= те варязи назывались русью), яко се друзии зовутся свеи, друзии же урмане, анъгляне, друзии гъте, тако и си. Реша (= сказали) руси чюдъ, словени, и кривичи, и весь: „Земля наша велика и обилна, а наряда в ней нет. Да поидете княжити и володети нами“. И избрашася 3 братья с роды своими, пояша по собе всю русь (= взяли с собой всю русь), и придоша; старейший, Рюрикъ, седе Новегороде, а другой, Синеусъ, на Белеозере, а третий Изборъсте, Труворъ (= а третий, Трувор, — в Изборске). И от техъ варягъ прозвася Руская земля». А до того никакого общего имени у «наших» предков не было, потому что у «нас» **небыло** общих предков (если, конечно, не считать за таковых хитрушек-этрусков или шумеров-сибиряков). У «нас» не только нет III века (как писал А. Битов), но и «наш» IX век имеет с его нынешними сусальными-лубочными («языческо-христианским») изображениями еще меньше общего, чем реальный социализм с рекламой Аэрофлота и Интуриста.

Слову *русский* сейчас можно, по видимому, приписать приблизительно-но три с половиной смысла.

Во-первых, оно значит «относящийся к Русскому, сиречь Варяжскому государству — Руси». Это значение — первоначальное и единственно прямое.

Во-вторых, оно означает «относящийся к языку Русского государства — русскому». Это значение вторично и метонимично. Искони этим словом мог называться только один из древнескандинавских диалектов. После образования русской (т. е. варяжской) государственности у славян языком Руси стал церковнославянский (об этом свидетельствует язык договорных грамот с греками): «А словенский языкъ и русский одно есть, от варяг бо прозвашася русью, а первое (= прежде) беша словене» («Повесть временных лет»). И только со второй половины XVI века в Юго-Западной Руси начинает складываться понимание русского как языка восточных славян, а в Московской Руси такое понимание формируется еще столетие спустя — в конце XVII — начале XVIII века.

Сегодня — задним числом — язык преобладающего («укоренившегося») населения Древней Руси стали называть *древнерусским* (любопытно, что «древним» он сейчас именуется аж до XVII века включительно — ох уж эта русская партиархальность!). Его многочисленные диалекты первоначально имели между собою меньше общего, чем, к примеру, польский язык с македонским. Однако «добровольная ассимиляция» диалектов шла повсеместно, приводя к существенному обесчечиванию языковой карты Древней Руси. [Еще раз вспомним летопись: «Се бо токмо словенскъ языкъ в Руси: поляне, деревляне, ноугородьци, полочане, дреговичи, северъ (= северяне), бужане, зане седоша по Бугу, послезе же вельняне. А се суть мнии языци, иже дань даютъ Руси: чюдъ, меря, весь, мурома, черемись, моръдва, пермь, печера, ямь, литва, зимигола, корсь, нерома (= нарова), либь (= ливонцы): си суть свой языкъ имуще, от колена Афетова, иже живутъ въ странахъ полунощныхъ (= северныхъ)».] В конце концов самый «долгорукий» диалект «победил», прочие же (и в их числе **пять** вокруг Нов-

города) конвергентно «сдались» ему на милость или же исчезли вовсе.

Правосточнославянское языковое единство — сказка для взрослых, то есть научный миф. Осиновый кол был вбит в него находкой и исследованием новгородских берестяных грамот: чл.-корр. АН СССР А. А. Зализняк показал, что в ряде диалектов Русского Севера не прошли некоторые из тех процессов, которые имели место во всех остальных славянских языках. Ну и пусть это значит, что лингвистическое расстояние между Новгородом и Киевом было несравненно большим, чем между Киевом и Солунью, — чудо-юдо официальной науки по-прежнему блюет из трех рыл желтую пену анти-норманизма, язычества Древней Руси и братства восточнославянских языков и народов.

Наконец, в-третьих, слово *русский* должно пониматься как «относящийся к людям, населяющим Русское государство и/или пользующимся русским языком». Ввиду, мягко говоря, **угрожающих** темпов изменения состава и границ Русского государства, с одной стороны, и исторической неустойчивости понятия *русский язык*, сочетающейся с, мягко говоря, **однонаправленным** изменением национального и социального состава говорящих на нем, с другой стороны, это значение слова *русский* оказывается совершенно **недостижимым**.

Здесь выделяются два подкласса значений: **материального** плана (*русское лицо, русский фольклор, русский костюм, русская кухня* . . .) и плана, так сказать, **имматериального** (*русская идея, русский характер, русская душа, русское гостеприимство* . . .).

Каждое из явлений первого подкласса хотя и существует, но в великом множестве типов и разновидностей. «Русских костюмов» столько-жы столько, сколько этнических групп без остатка и без отрывки поглощено «русским народом». «Русских (словесных и музыкальных) фольклоров» столько, сколько языков и диалектов навсегда погрузилось в пучину «великого и могучего» океана. Антропологическое разнообразие «русских лиц» исчисляется многими десятками типов — их родни лишь единоголосно перестраивающееся выражение, да еще, пожалуй, невозможность

отыскать концы и начала: древляны ты или дрегович? половец или печенег? . . .

Явления второго порядка представляют собой уже подлинную поэзию сказок лесной страны. Например, «русское гостеприимство» сказочно метко выражается русской поговоркой: *незваный гость хуже татарина* . . . Таковы тайны «русской души»: *скоро сказка сказывается, да нескоро дело делается* — теряя во времени, мы завоевываем пространство, или *дайте мне десять дней, и я потрясу мир!* Сказочно богатеют пионеры Russian business'a — материально-технической базы грядущей цивилизации кооператоров . . . Что из того, что «первый в мире русский самолет» Можайского так и не взлетел — *важен не подарок, а внимание* Зато *русская пулетка* — самая беспроегрышная в мире лотерея: *от каждого — по способностям* (того, кто берет), *каждому — по потребностям* (того, кто дает) . . .

Если эту мысль радикализовать, то героическую историю сказочной страны нужно слгать из судеб героев русских сказок. Преобладающим типом русского человека во все времена оказывается **домовой** — истинный и единственно полноправный хозяин помещений, наивно осмысляемых как свои теми, кто их строил. Стоит домовому уйти, как над домом нависает угроза бездуховности и обмещания. Напрасные слезы льются из раскосых глаз китайцев Порт-Артура и эскимосов Аляски — их жилище навеки обречено напустоту (духовную, разумеется). Все еще разноразные меньшие братья по разуму благоговейно тянут руки с белыми платочками к широко распахнутым в Европу окнам коммунальных квартир — не вылетят ли оттуда верхом на саперных лопатках мудрые эльфы, обутые в пакистанские кроссовки?

Поскольку единственным доказательством существования русских является русский язык, неудивительно, что наиболее яркой и самобытной чертой русского национального характера оказалось **косноязычие**. Это экзотическое явление, бесконечно разнообразное по форме, позволяет довольно точно определить социальную принадлежность носителя. Не перестают волновать слух избирателей превратившиеся из

речевой случайности в риторическую закономерность меткие словечки, такие как *Азебарджан*, и *конестуция*. Кто не бывал в *гранатовой* палате, тот не бывал нигде и поэтому не может считаться истинным *прудистом* и *демократизатором*.

Согласно Мати Хинту, классический советский билингв — это тот, кто не знает двух языков одновременно (одного — родного — ужё, другого — русского — ещё). Но если разноплеменные двуязычные братья не владеют русским языком **как чужим**, то агрессивно-послушно большинство одноязычных русских не владеет им **как родным**. А украинцы и белорусы владеют русским **как двоюродным**: так называемые русско-украинский «суржик» на юг от Полесья и русско-белорусская «прасянка» на север — суть олигофренические отпрыски инцестуозного изнасилования.

Не случайно чересчур свободное владение правильным русским языком с пушкинских времен ассоциируется с «иностранщиной», «образованщиной», «интеллигентщиной». Дело не только в том, что классическая русская культура носила и носит во многом импортированный характер, и ее создатели — сплошь и рядом инородцы и иноверцы; дело также в том, что она по существу явилась и является до сих пор угрозой и посягательством на национальное (местное) своеобразие простого русского человека, то есть — косноязычие. Медленное чтение пространных иностранных цитат отвлекало трудящихся от классовой борьбы — только с началом третьего, пролетарского этапа борьбы за полное освобождение рабочего класса от культуры оказалось возможным изгнать из России явный переизбыток интеллигентов (по законам преобразования времени в пространство превратившихся из «навоза истории» в «говно нации»). Пропорциональность слога уступила место масштабности фразы. Искусство наконец стало принадлежать народу — в той же, разумеется, степени, как власть — Советам, земля — крестьянам, фабрики — рабочим, а миру — миру.

Как и всякое явление языка, косноязычие может залезать в одном из трех уровней бытования текста — в **синтактике** (область формы, граммати-

тика в широком смысле), в **семантике** (область содержания, логика в широком смысле) и в **прагматике** (область языкового поведения, риторика в широком смысле).

Косноязычие **синтактического** типа (или косноязычие собственно), иногда граничащее с афазией (и даже с алалией), является едва ли не основным фактором эволюции русского языка на современном этапе. Во вновь издаваемых нормативных словарях все меньше помет типа «не рекомендуется», «недопустимо», «просторечное», «вульгарное» и т. д. Лучший способ борьбы с поголовной полуграмотностью или безграмотностью — неуклонный демпинг образовательного ценза.

Косноязычие **семантического** типа — это катастрофические сдвиги, как сейчас модно говорить, в **семантике возможных миров**, своего рода мифотворчество путем семантических катаклизмов. За примерами далеко отходить не нужно: «Учение Маркса всеильно, потому что оно верно» — бездна логики, в которую впору провалиться. Замечательно, что любая другая комбинация «причин» и «следствий» дает совершенно тождественный агитационный эффект: «Учение Маркса верно, потому что оно всеильно», «Всеильное учение верно, потому что оно — Маркса» — и т. д., всего шесть вариаций, по числу рыл у серафима.

Чтобы «масло масляное» приобрело новый «смысл» и новое звучание, достаточно освоить **наполовину** передовую западную технологию словопроизводства — получится *бутерброд с маслом*. Так рождаются в муках свободные вакансии, инициативные начинания, другие альтернативы, командно-административные методы руководства и управления, председатели президиума и заседания президиума. «Хорошо сидим!..» Стоило у СССР наряду с *Председателем Совета* появиться еще и *Президенту* (лат. *praesidens* «сидящий впереди, председательствующий»), как при нем тут же образовался свой — президентский — Совет. Пародии на парламент оказались мало — потребовалась «легальная» узурпация права «давать советы». «Всеобщие, прямые, равные и тайные» выборы одного из одного, как всегда, не дали осечки — типа тех, что иногда

случаются в мире «нездоровой конкуренции»:

Вот ходим выбираем малость  
В суды в народные Советы  
Так как же тогда оказалось  
Что Рейган президентом?  
Так вроде все предусмотрели  
Ан нет в системе нашей значит  
Какая-то вот есть слабinka  
Куда вот он и пролезает.

Д. А. Пригов

Косноязычие **прагматического** типа разнообразно иллюстрируется трагическими судьбами большинства русских людей на Западе: их там просто **не понимают**. Запад с его карнегианством еще не дорос до всех тонкостей «неклассической, неаристотелевской риторики», не уразумел еще русских навыков общения: «без песен, без праздников, без жестов, без слов». (Запад вообще убийственно рационалистичен: неадекватность его представлений о России не пошла дальше медведей на улицах. Там нечего делать человеку с воображением. Другое дело «наши» представления об их истории: «Это было давным-давно, когда все были евреями, и только римляне были русскими»...)

Лингвистическая иерархия косноязычия соответствует социальной иерархии сказочных героев. **Аграмматизм** (безграмотность) — удел широкой массы, **алогизм** (подмена понятий, вранье) — прерогатива писательства, **непонятость** (непринятость) — судьба самых рафинированных «посланцев» русской культуры, вынужденно-добровольно соприкоснувшихся с **иными возможными мирами**.

Границы между разными типами косноязычия способны сдвигаться (как всегда, в одну сторону). Так, на фоне гимназического образования словосочетание *народно-демократическая республика* должно было бы считаться **аграмматизмом** (а именно, полной и тройной тавтологией, «маслом масляным»), ибо все знали, что *dēmoçratia* (греч.) — это «народовластие», а *res publica* (лат.) — это «народная власть». В настоящее время оно — хаос **семантический**, свалка неразличимых смыслов (ибо безликий ликбез не предусматривает достиже-

ния **внутренней формы** иностранных слов путем изучения классических языков — для чуждающегося иностранщины русского человека эти общественно-политические шедевры суть **чистые оценки**). В связи со стремительным исчезновением с карты мира всех и всяческих «народных демократий» это сочетание в недалеком будущем имеет шанс превратиться в перл косноязычия **прагматического**: станет и вовсе непонятно, о чем шла или идет речь.

Поскольку язык — это единственное целое звено в цепи, сковывающей **коренных** обитателей одной шестой части суши, становится понятной близость, если не полное тождество, функций и привилегий советской писательской мафии, с одной стороны, и партийно-правительственной олигархии — с другой. Понятной становится и законная гордость *самого читающего в мире народа*. Читающего запоем и не просыхающего от туалета. Читающего по бумажке и в туалете, зачитывающего вслух и до дыр — так что не хватает бумаги, будь то писчей, типографской или туалетной. Читающего с самозабвением, подавляющим даже почетную обязанность продолжения рода: «Надюше скажешь, что у Инессы, Инессе — что у Надюши, а сам бежишь в избу-читальню — учиться, учиться, учиться...»

Я грешным делом обожаю блины с икрой и ненавижу тех русскоязычных лиц темного происхождения, которые скрещивают лосося с кукурузой во славу **самобитной, антибуржуазной и самой передовой в мире** науки по бурению зубов через задний проход. Я умею и люблю писать по-русски («с ятями»), но ненавижу тех реформаторов, которые фанатично кукуют с броневичков и паровозов об «очень нужных и своевременных книгах».

А велеречивые апологеты исконнопосконного фатерланда, которые, ведаю, еще произведут меня в русофобы, вызывают во мне, помимо чисто энтомологического интереса, то же чувство природной брезгливости, что и похожие на чернослив двукрылые, которых на их исторической родине (ибо суть *blatta germanica*) называют *russische Schabe*, «русский таракан».



М. И. ШАПЕР

## METRUM ET RHYTHMUS SUB SPECIE SEMIOTICAE

Omne metrum etiam rhythmus,  
non omnis rhythmus metrum est.

D Aurelius Augustinus

0. В последнее время семиотика все чаще задумывается над вопросом о границах своего объекта: всегда ли деление на **знаковое** и **незнаковое** совпадает с делением на **культуру** и **природу** (= искусственное и естественное)? С одной стороны, раздаются напоминания о том, что любой природный объект в определенной культурной традиции может быть прочитан как текст (*... Была ему звездная книга ясна, // И с ним говорила морская волна*). С другой стороны, возникает сомнение, всякий ли текст знаков (*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren // Sind Schlüssel aller Kreaturen...*). Все это неизбежно подводит нас к мысли о неоднородности самого **текста**: исчерпывается ли он своим дискретным (= знаковым) уровнем или, как уверяют некоторые, **дискретность знака противостоит в тексте континуальности смысла** (ср. Налимов 1979: 213—256) — как писал об этом Л. С. Выготский, *«то, что в мысли содержится симультанно, в речи развертывается сукцессивно»* (1982: 356). В соответствии с терминологией Э. Бенвениста, мы будем называть эти качественно противоположные ипостаси текста **семантической** (= смысловой) и **семиотической** (= знаковой) (1967: 35—40; 1974б: 87—89; ср. Вейдле 1973в: 176 и далее).

Гетерогенность семиотического текста кажется нам почти очевидной. Во-первых, **дискретная** и **континуальная** его ипостаси противостоят друг другу как **сенсорно воспринимаемая** и **сенсорно невоспринимаемая**: в отличие от знака, смысл невидим и неслышим. Во-вторых, смысловой и знаковый уровни соотносятся как **конкретный** и **абстрактный**: одному и тому же символическому описанию соответствует столько конкретных осмыслений, сколько есть индивидуальных восприятий. Это позволяет говорить о предметности смысла, противостоящей понятийности знака (ср. Жинкин 1964: 36; 1982: 81). В-третьих, проявление гетерогенности текста следует видеть в непрерывной **изменчивости** смысла (как во времени, так и в пространстве), хотя дискретное его выражение остается при этом **неизменным**. В-четвертых, континуальная и дискретная ипостаси текста образуют оппозицию **бесконечного** и **конечного**: «*⟨...⟩* мысль, передаваемая *⟨...⟩* средствами языка, бесконечна, а языковые средства — конечны как в количестве, так и в качестве» (Жинкин 1982: 73; 1964: 27; ср. Гумбольдт 1984: 110). В-пятых, текст есть единство **воспроизводимого** и **невоспроизводимого**: «Каждый элемент речи воспринимается в двух планах: в плане повторимости языка и в плане неповторимого высказывания» (Бахтин 1979а: 338). Конечный и неизменный набор дискретов может быть в точности воспроизведен произвольное

множество раз; в то же время смысловой континуум, изменчивый и бесконечный, принципиально невоспроизводим, уникален. В-шестых, смысловой и знаковый уровни отличаются друг от друга как **нерожденный и порожденный**. Одискречивание изначально непроявленного (= имплицитного) смысла есть его проявление (= открытие), но не рождение: знаки лишь актуализуют реализацию семантического континуума, который существует (например, в форме замысла) и до своего знакового воплощения.

Итак, наряду с реальностью знаковой (Культура) и внезаковой (Природа) существует реальность **незнаковая** (Смысл), пронизывающая первые две. Но **подняться от знака к смыслу в системе современной «дискурсивной» культуры так же трудно, как и реализовать смысл в знаке**. Методологическое освоение качественной неоднородности текста ставит перед семиотикой новые задачи. Необходимо понять, как смысл реализуется помимо знаков, что позволяет тексту передавать содержание, несравненно более гибкое, нежели то, какое воплотимо с помощью атомарных значений, и наконец, возможно ли (и в каких формах) непосредственное, чувственное восприятие смысла. Все это суть вопросы о незнаковых способах коммуникации, об асемiotических средствах выражения, существующих внутри, казалось бы, сугубо семиотических языков.

**1.0.** Незнаковые средства овеществления мысли надо искать на всех уровнях языка, начиная с самого «поверхностного» — звукового. По отношению к поэтическому тексту это проблема изучения двух глобальных каналов реализации смысла: **метра** и **ритма**, понимаемого не просто как система отклонений от метра (А. Белый) или способ реального осуществления метрического задания (Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский), но как второе субстанциальное начало стиха, противостоящее субстанциальности метра.

27.V. 1916 Б. В. Томашевский писал С. П. Боброву: «Ошибка Белого и всех, повторивших его слова (кажется и я где-то это сказал) в том, что он видит *ритм* только в отклонениях от *метра*» (ЦГАЛИ, ф. 2554, оп. 1, ед. хр. 66, л. 5 об.). Такое понимание ритма преодолено уже у самого Белого: под влиянием антропософии Р. Штейнера он поставил проблему единства ритма и смысла; тогда же у него сложился взгляд на ритм как на «субстанцию поэтического творчества» (Гречишкин, Лавров 1981: 106—107; ср. Эльсуорт 1980). Следующий шаг был сделан Томашевским, который призвал к изучению «ритмических форм реальной стихотворной речи вне всякой зависимости от /.../ ее метрической основы» (1923: 44) и предложил рассматривать метр и ритм как канонизированное и неканонизированное начало стиха (1929в: 5—10 и др.). Эта точка зрения нашла своих последователей: так, по мнению Вяч. Вс. Иванова, «в “Поэме конца”, несмотря на разнообразие метров, выделяется единая ритмическая тенденция, которая воплощается по-разному в зависимости от конкретных метрических условий, но сама по себе от метра не зависит. Такое понимание <...> отлично от традиционного противопоставления метра и ритма (где ритм играет лишь подчиненную роль по отношению к метру, преобразованием которого он является), но согласуется с постепенно проникающим в новейшее стиховедение убеждением, что „ритм стиха всегда активен /.../”» (1968: 100; ср. также Шапир 1989: 70—76; см. § 4.2).

**1.1.** В современном стиховедении слово «ритм» употребляется в двух противоположных значениях: предельно абстрактном и предельно конкретном (ср. Белый 1929: 29). Как объяснили П. А. Руднев

(19706) и М. Л. Гаспаров (1979а), под ритмом обычно понимают либо «общую упорядоченность звукового строения стихотворной речи» (1), либо «реальное звуковое строение» (= «ритмическую форму») «конкретной стихотворной строки» (2). При таком подходе Ритм «с большой буквы» (1), метр и ритм «с маленькой буквы» (2) отличаются друг от друга преимущественно степенью своей отвлеченности от языкового материала: основой для их выделения считаются различного объема порции стихотворного текста. Если двигаться «снизу вверх», явление ритма (2) обнаружимо уже в пределах отдельной строки, явление метра — в контексте стихотворения или отрывка, а явление Ритма (1) служит признаком поэтической (= художественно организованной) речи в целом. С другой стороны, если двигаться «сверху вниз», можно сказать, что Ритм (1) есть общий принцип всякой поэтической речи, метр есть закон этой речи (один из ряда возможных) — в нем реализуется принцип, а ритм (2) — это единственный факт, подпадающий под тот или иной закон (ср. Тимофеев 1931: 10).

У этой иерархической модели есть существенный недостаток — «порционное» разграничение метра и ритма. Во-первых, не только метрическая, но и ритмическая структура отдельной строки во многом определяется ее окружением (Жирмунский 1975б: 61—62): реальный ритм одного и того же стиха будет разным в зависимости от контекста (Жорш 1898: 729; Бобров 1916: 48; 1967: 47 и далее; Томашевский 1929а: 75; 1929в: 16; 1929г: 41; Якобсон 1922: 229; Жирмунский 1975б: 59—61; Белый 1929: 39; Пяст 1931: 140—141; Тимофеев 1931: 72—73; 1958: 66; Унбегаун 1956: 37; Шенгели 1960: 154—156; Колмогоров 1968: 147—148; Илюшин 1986: 52—53 и др.). Так, единственная из 36 строк анапестического стихотворения Пастернака «Белая ночь» изолированно может восприниматься как 3-стопный амфибрахий (*Дом на Сторонё Петербургской*), хотя в действительности звучит по-другому (*Дом ^ на-Сторонё Петербургской*): по воспоминаниям Вяч. Вс. Иванова, Пастернак читал этот стих именно так, хотя ритмически более оправданным представляется чтение, сохраняющее анапестическую анакрузу, свойственную стихотворению в целом (*Дом на-Стороне ^ Петербургской*).

Во-вторых, не только метр, но и ритм нередко оказывается общим для строфы, фрагмента, произведения, цикла и т. д. (Бобров 1965: 82—83; Иванов 1968; и др.). Многие его особенности становятся релевантными, лишь встречаясь на протяжении целого текста. Таково, скажем, распределение словоразделов в песне Мери из «Пира во время чумы»: С. М. Бонди обнаружил, что в той ее части, где автор рисует эпическую картину грозной эпидемии, преобладают женские и дактилические словоразделы, но когда речь заходит о завещании Джени, они в большой степени уступают свое место мужским (Бобров 1966: 83—84)<sup>1</sup>.

В-третьих, при характеристике метра мы далеко не всегда выходим за пределы строки, а в ряде случаев просто лишены такой возможности (Жирмунский 1975б: 61—62; Харлап 1966: 130; Илюшин 1986: 53—54; Панов 1989: 340—341): ср. хотя бы знаменитый брюсовский моностих (*О, закрой свои бледные ноги*), с уверенностью определяемый как 3-стопный анапест (хотя теоретически допустимо про-

<sup>1</sup> В трех первых строфах ударение падает на ближайший к словоразделу слог слева только единожды, тогда как в двух последних эта ритмическая фигура встречается 20 раз (разумеется, клаузулы в расчет не принимаются).

честь его как 5-стопный хорей с метрической переакцентуацией на 4-й стопе) (ср. также Гаспаров 1987: 15—16). В этой связи особый интерес приобретает попытка интерпретации верлибра как своего рода «сверхмикрополиметрического» цента на из стихов самых разных метров, сохраняющих внутри целого не только свою структуру, но нередко и свою семантику [ср. В. Брюсов о «свободных стихах французского строя» (1919: 119—120; Овчаренко 1984; Панов 1989: 353); см. § 3.3, прим. 18].

И наконец, последнее и едва ли не самое важное — **невыводимость ритма из метра**. Дело здесь, конечно, не только в том, что ритмическое своеобразие конкретного стиха не может быть полностью предугадано на основании метрической схемы: понятие, большее по объему, поневоле беднее по содержанию. Дело в том, что ритмическая форма нередко вступает в противоречие с метрическим заданием: так, стих *Дом на Стронё Петербургской* не может быть квалифицирован как «частный случай» анапеста, поскольку содержит трехсложное слово, в котором ударение приходится на слабое место стиха, а безударный слог — на сильное (отметим также лейму в анакрузе).

1.2. Р. О. Якобсон писал, что «обязательным правилом для всех русских размеров является совпадение конца строки с границей слова; наряду с этим законом в классических образцах русского силлаботонического стиха наблюдаются еще следующие закономерности: 1) число слогов в строке (от начала до последнего иктуса) является постоянным; 2) этот последний иктус в строке совпадает со словесным ударением; 3) ударный слог не может занимать слабую позицию (...) если на иктус приходится безударный слог того же самого слова» (1975: 209). В действительности любой из этих законов может быть нарушен (ср. там же: 212; Холшевников 1969). Так, например, «запретная» переакцентуация налицо в 4-стопном хорее Радищева (*Венецъ миртовой слетался*) или в 4-стопном дактиле Лермонтова (*Окружи счастьем душу достойную*) (Божидар 1916: 18—19; Томашевский 1929б: 189; 1923: 37; Шенгели 1923: 50—53; 1960: 139—141; Жирмунский 1975б: 38, 44, 45—46; Тарановский 1953: 5, 13—16, 33—34 прим.43; Гаспаров 1984а: 82; Илюшин 1986: 50; Панов 1989: 348—349; и др.), а у некоторых поэтов, таких как Цветаева или Сергей Бобров, «хориямбы» и сходные ритмические формы — это одна из самых ярких примет их версификационного стиля (ср. Бобров 1913: 147—148 и др.; Марков 1968: 232).

Пропуск ударения на последнем икте, очень частый уже в беломвольном ямбе трагедии В. Нарезного «Кровавая ночь» (1799) (ср. Корш 1898: 682; Томашевский 1923: 50; Тарановский 1953: 8—10; Шенгели 1960: 123—124; Лаферрьер 1980: 429), возможен и в рифмованной силлаботонике (ср. Бобров 1916: 46): *Поклонись ты ему // Изувеченному* (Вяземский); *Гнули — Бог их прости — // От пятидесяти* (Рылеев) и др. (Шенгели 1923: 32; 1960: 124—125; Тарановский 1953: 10—12; Илюшин 1986: 50). На этом часто построены разноударные и составные рифмы, например *широко : яблоко* в 4-стопном хорее Багрицкого или *член умом · плёнумом, член инём : Ленинем* в 4-стопном хорее С. Николаева (ср. Марков 1983)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ударение в разноакцентных рифмах чаще приходится на (2n — 1)-й слог от конца стиха (Панов 1965), но вопреки метрическому заданию двусложного размера и акцентной структуре заударной части слова еще Вяземский допускал рифмы типа *Кассандра хандрá* или *пишется придётся* (Илюшин 1988: 76) [ср. большое число примеров

Возможно в силлабо-тонике и нарушение изосиллабизма (от начала стиха до последнего икта) (ср. Тарановский 1953: 6; Унбегаун 1956: 69; Шенгели 1960: 189—190), как это происходит в упоминавшемся выше стихотворении Пастернака: обычно длина 3-стопного анапеста (без заударной части) — 9 слогов, но во второй строке «Белой ночи» их на один меньше. Метрическая основа текста остается при этом непоколебленной: на 9 четверостиший — лишь одна леймическая строка. Разумеется, приведенный пример не единственный (ср. Струве 1968): так, из 24 строк стихотворения Боброва «На завтра» (1912) 23 — это обычный «пушкинский» 4-стопный ямб, и только 12-й стих, отмечающий собой середину произведения, выпадает из общей схемы:

Пространства пробегая мерно,  
Поля мои, мои леса,  
Ты позабудешь легковерно  
Мои цветущие небеса . . .

(Любопытно, что последний, 24-й, стих заключает в себе прямую отсылку к Пушкину: *В час незабвенный, в час печальный.*) Не надо думать, что такой ритмический ход «уместен» только в эпоху, когда «чистая» тоника вступает в конкуренцию с другими системами стихосложения, — на деле мы обнаруживаем его уже у Державина (Томашевский 1923: 39).

Даже правилом совпадения границы слова с границей стиха поэт может пренебречь. Опыты такого рода хорошо известны: стихи Дружинина (*Всех чаще испивал я си- // валдая*) анализировал Ю. Н. Тынянов (1965: 164—165), стихи Анненского (*Вм играли уж при Мер- // -цаньи утра бледной лампе // Танцн нежные Химер*) — анализировал С. П. Бобров (1965: 97—98), но встречается этот прием уже у Лермонтова (ср. Марков 1983: 250 прим. 14):

Наш князь Василь-  
Чиков по батюшке,  
Шеф простофиль,  
Глупцов — по дядюшке . . .

Enjambement'ы, при которых граница двух стихов проходит внутри слова (а иногда даже внутри морфемы или слога), не ограничиваются областью шуточной лирики, но возможны и в высокой поэзии. Особенно часты они у Цветаевой: *Всматриваются — и в скрн- // тнейшем лепестке — не ты!; Вплнтьваются — и сти- // снутым кулаком в пески!* («Некоторым не закон», 1922); *Как из моря из Каспий- // ского синего плаща* («Скифские, 2», 1923) и мн. др. (Тарановский 1963б: 86—87; Кондратов 1963: 97; Харлап 1966: 130; Смит 1976: 23—24) [ср. в поэме А. Илюшина «Память Его о Ней» (1985): *Бороться с пьянством и алкоголиз- // мом мы должны не на словах, на деле*]. Не исключено, что в русской поэзии этот прием распространился под влиянием западноевропейской традиции: обычно его возводят к Эдгару По (Брюсов 1913: 130; и др.), хотя несколько таких случаев есть и в Байроновом «Дон-Жуане». Впрочем, внутрисловный enjambement был известен еще в античности: . . . *Labitur ripa Jove non probante, u- // xorius amnis* (Hor., Carm., II, 2) и др.<sup>3</sup>

разноударных рифм типа *истину картину* у Шершеневича, Мариенгофа и других. (Марков 1983)].

<sup>3</sup> Не совсем понятно, почему Якобсон считал запрет на разрыв слова между строками строго «обязательным» для всех типов русского стиха — ведь этот запрет регулярно попирался в поэзии, которая находилась в центре его исследовательского вни-

Метрические законы русского стиха могут нарушаться не только по отдельности, но также попарно и даже все вместе. В этом отношении чрезвычайно любопытно арзамасское послание Асмодея к Кассандре, которое находим в письме Вяземского Д. Н. Блудову от 22 января 1817 г. (см. Гиллельсон 1969: 368):

Не гневайся, о Кассандра,  
Такая на меня хандра  
Навьючилась, что ей-ей  
Беседы я глупее всей.  
Писать ничего не пишется,  
Боюсь я, что мне придется  
Безмолвным быть, как Кикин;  
И к Глинке завистью треснуть,  
Что славой так умел блеснуть  
Парнасса коренный крин.  
О муж невский! червь никитский  
С трудом тебе в гостинец  
Стихи пустил на конец  
Так сказать бы яжелбицки!

В этом стихотворении не выполняется ни одно из правил силлаботонической метрики: число слогов от начала стиха до последнего икта колеблется от 7 до 8, последний икт в строке далеко не всегда совпадает со словесным ударением, а переакцентуации на двусложных и трехсложных словах встречаются почти в каждом стихе. И тем не менее, несмотря на все своеобразие ритма, метрическая основа этого шуточного послания остается вне сомнения: здесь не только ясно прослеживается двусложный метр, но даже угадывается совершенно определенный размер: при скандировании (*Не́ гневáйся, о́ Кас-сáндра, // Така́я на ме́ня хáндра* etc.) только два стиха (4-й и 5-й) не укладываются в метрическую схему 4-стопного хореев, тогда как в метрическую схему 4-стопного ямба — целых шесть. [Право на такое искусственное чтение (вроде *не гневáйся* и т. п.) дают «яжелбицкие» стихи В. Л. Пушкина, ритм которых был пародийно утрирован Вяземским. По тем отрывкам, которые дошли до нас в составе арзамасских протоколов, видно, что в экспромтах В. Л. Пушкина члены Арзамаса были более всего возмущены нарушением изосиллабизма, дактилическими клаузулами в ямбических стихах и постоянными переакцентуациями типа *хóтя, радóстью* или *кара́улить* (см. Боровкова-Майкова 1933: 162—163)<sup>4</sup>.]

мания. Ср. хрестоматийное: *легко оперлись ноги. // Но ги- // бель фонарей . . . У- // лица // Лица // у // догов // годов // рез- // че // Че- // рез* (Харджиев 1958: 410—411). Значительно больше таких enjambement'ов было у Маяковского в ранних редакциях: *Пестр как фо- // Рель-см- // Н* («Из улицы в улицу»); *перекрестком // распят // городо- // вме* («Я»); *Лис- // Точки // После // Точки // Строчек // Лис — // Точки* («Исчерпывающая картина весны»); *Ле- // Зем // Зем- // Ле* («Мы»). Есть аналогичные фигуры и у более позднего Маяковского (ср. рифмы в «Про это»: *враз — дячком — с праз- — ничком*).

<sup>4</sup> Косвенным, но при этом убедительным свидетельством в пользу предпочтения, оказанного Вяземским метрической, а не языковой правильности, может служить поэтическая практика других арзамасцев. В частности, в письме Батюшкова Вяземскому (5 мая 1812) находим такое четверостишие, написанное 3-ст. ямбом:

Хвор все, на силу дьшу,  
Изнурен и бледен,  
Виршей уже не пишу:  
Мыслями я беден.

Вслед за тем идут еще два стиха неопределенного метра (6-ст. ямб?): *На силу написал четыре «я?» стиха // Против ударений своего язвца* (Батюшков 1934: 599).

1.3. Итак, метр и ритм, выделяясь в одном и том же объеме стихотворного материала и охватывая одинаковые порции текста, в то же время характеризуют разные стороны его звучания и остаются в большой степени независимыми друг от друга: говорить о «вытекании» ритма из метра столь же неправомерно, сколь и о «вытекании» метра из ритма. Поэтому нельзя рассматривать их оппозицию в категориях *langue vs parole* или *code vs message* (ср. Тарановский 1966а: 186 прим. 11): ритм есть такая же субстанция поэтического языка, как и метр. Их взаимоотношение и взаимообусловленность предопределены нейтрализацией различий между «языком» и «речью», свойственной искусству в целом: «La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического» (Винокур 1959: 251; ср. Вейдле 1980: 291).

Отсюда, впрочем, еще не следует, что «порционно»-иерархическую модель отношений метра и ритма надо признать во всех смыслах неверной. Она привлекательна своей **монистичностью**: единый принцип Ритма реализуется в метре стихотворения и ритме отдельной строки. (Эта модель противоположна дуалистической картине борьбы метра и ритма как двух равноправных и разнополюсных начал — своего рода «материи» и «духа» стиха.) Однако место монизма априорного [факт как эпифеномен идеального закона, ритм как производная метра (Жирмунский 1975б; ср. Тимофеев 1931: 10—11 и др.)] или монизма апостериорного [закон как отвлечение от единственно реального фактического материала, метр как производная ритма (Белый 1929; ср. Жирмунский 1929: 204; Бейер 1978)] должен занять монизм **абсолютный**: источник у метра и ритма один — Ритм. Иерархически оба начала равны — это различные стороны одной и той же **закономерности**, но только взятой с разных точек зрения: в аспекте единичного факта (ритм) или в аспекте всеобщего закона (метр).

Хотя метр и ритм во многом противоположны и до некоторой степени взаимоисключают друг друга, они оба непротиворечиво воплощают принцип Ритма как «общей упорядоченности звукового строения стихотворной речи» (Гаспаров 1979а: 1139). Если могут быть факты, подтверждающие закон (в нашем случае стихи с правильным метрическим рисунком), и факты, обнаруживающие ограниченность и условность закона (стихи, ломающие метрическую схему), то фактов, противоречащих принципу, не существует: всякий ритмический факт продиктован принципом Ритма, всякий стих осуществляет идею общей упорядоченности звукового строя поэтической речи. Факт не может поставить под сомнение правильный принцип, который (в отличие от закона) независим от конкретных явлений. (Изменять принципы в соответствии с «новыми» фактами — значит проявлять мировоззренческую беспринципность, возведенную в методологический принцип.) Именно так мы понимаем единство факта и принципа; именно в этом смысле говорим о противоположности закона и явления: метр и ритм противостоят друг другу как **различные** способы реализации одного и того же — **единого** — Ритма.

2.1. Ритм как принцип и ритм как факт обладают целым рядом содержательных свойств, которые связывают их между собой и одновременно противопоставляют метру. Метр — это **семиотическая** субстанция стиха: он рационален, изначально задан, нормативен, имеет всеобщий и обязательный характер (ямб — всегда ямб: он себетожествен и в поэме, и в эпиграмме). Ритм — это **асемиотиче-**

ская субстанция стиха; он индивидуален (Томашевский 1923: 65)<sup>5</sup>, рационально не интерпретируем [«объяснить его нельзя» (Маяковский 1959: 101)] — как «объяснить» цезурное наращение или слово-раздел после третьего слога (ср. Бобров 1915: 28)? Ритм не алгоритмизован (иначе он превратится в метр) и, следовательно, не нормативен (Колмогоров, Прохоров 1963: 84)<sup>6</sup>.

Повторяемость метра дополняется неповторимостью ритма: даже один и тот же стих в разных контекстах звучит по-разному (ср. § 1.1). Конечно, повтор — это «общий фонетический принцип всякой поэтической техники» (Поливанов 1963), и не только техники (Якобсон 1975: 204—226). Но, будучи повторяемым в отдельных своих компонентах, ритм все равно уникален как целое, как система (Белый 1910б: 261, 317, 342—343; 1981б: 133; ср. Шенгели 1927: 43 и далее; Гиршман 1985: 65—67). Причина этого — в разной природе метрических и ритмических повторов: первые запрограммированы, вторые — нет. Любой ритмический повтор — если это действительно он — необязателен и потому неожидан; точно предсказать его место очень трудно. Чем чаще он встречается, тем вероятнее, что инерция ритма вот-вот будет нарушена. Напротив, инерция метра постоянно и неуклонно возрастает (ср. Тарановский 1966а: 185—186 прим. 10).

Если разделить повторяющиеся элементы стиха на «прогрессивные» и «регрессивные» (т. е. обладающие предсказующим либо ретросказующим содержанием), то элементами ритма следует признать лишь те из них, которые возвращают реципиента к предыдущим местам стихового ряда, а элементами метра — те, которые выполняют как предсказующую, так и ретросказующую функцию (ср. Тынянов 1965: 55, 59—60, 146—147, 162—163 и др.; Котрелев 1967: 4—5). Здесь сказывается внутреннее единство и связь факта и принципа, осуществляемая «через голову» метрического закона. Изначальной непредсказуемости РИТМА (все равно, «с какой буквы») противостоит изначальная предсказуемость МЕТРА<sup>7</sup>.

**2.2.** Но среди атрибутов Ритма есть и такие, которые делают его отличным от любых его материальных манифестаций, независимо от того, осуществляются они в форме метра или же в форме ритма.

<sup>5</sup> Этот аспект ритма отчасти связывает современное значение слова с античным. У греческих авторов VII—V вв. до н. э. термин *rhythmos* обозначал **индивидуальную** форму, «в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее», «по природе» не могущее «быть устойчивым» (Бенвенист 1974а: 383, 380 и др.).

<sup>6</sup> Знаковость метра легко обнаруживается в явлении, которое получило название «эквивалент текста» (имеются в виду все графические заменители слов, например прочерки или точки (Тынянов 1965: 43 и далее)). Как пронизательно заметил Ю. Н. Тынянов, эквивалентом текста «метр дан как **знак**» (там же: 46): на место «отсутствующего» фрагмента читатель легко подставит структуру, заданную алгоритмом стиха. Но если знак метра возможен, то знак ритма — нет: «эквивалент акустически не передается» (там же: 47). Ритм асемiotичен — субституировать его нельзя.

<sup>7</sup> Основываясь на конститутивных признаках метра, мы можем помимо обычного, узкого сформулировать также широкое, обобщенное понятие Метра «с большой буквы», в котором будут объединены все **константные** элементы стиха, независимо от того, к какому уровню они относятся — к фонике, композиции или семантике: «Метр есть порядок стопо-, строко- и строфоведения, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы (*chronos protos*); ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом {...} поэтому: метр — механизм, а ритм — организм стиха, но организация зависит сама от индивидуума организации» (Белый 1966а: 547; о «метрической» природе строфики см. также Руднев 1985а).



Важнейшее из таких свойств Ритма — это **необходимость**, с которой он проявляется в любом стихотворном тексте и которой лишены конкретные формы его реализации. С одной стороны, нет такого метрического закона, который бы не знал исключений (см. § 1.2). С другой стороны, ни один ритмический факт не существует сам по себе, но всегда входит в систему (см. § 2.1)<sup>8</sup>. Следовательно, и метр и ритм выступают по преимуществу как **тенденции**, отличаясь друг от друга только своей **вероятностью**.

При таком подходе хорошо видны условия перетекания ритмов в метры и *vice versa*. Стоит усилить ритмическую тенденцию выше известного порога, и она превратится в тенденцию метра. Стоит ослабить метрическую закономерность ниже этого порога, и она немедленно станет закономерностью ритма. Эта **непрерывность** перехода от ритмов к метрам и обратно объясняется тем, что они имеют общий источник, и, в свою очередь, объясняет то, что в тексте они зачастую неотделимы друг от друга: у них то и дело случаются общие носители [так, переменная анакруза, проходя через все стихотворение, является фактором его метра (размера), но поскольку она не может быть запрограммирована, то оказывается одновременно и фактором его ритма (ср. Бобров 1967: 44—45)]. Это значит, что помимо идеальных, «чистых» метра и ритма мы находим еще две встречных тенденции — **ритмизацию метра** и **метризацию ритма**, из которых одна предполагает и даже порождает другую: чем настойчивее метризуется ритмическая аномалия, тем сильнее ритмизован исходный метр, и наоборот. Иногда две тенденции настолько уравновешивают друг друга, что трудно бывает решить, какая из них относится к метру, а какая — к ритму. Хороший пример — «Последняя любовь» Тютчева, 7 строк которой имеют форму 4-стопного ямба, а 5 остальных содержат наращенные в 1—2 слога: Н. В. Недрово считал, что это стихотворение написано ямбом (1912: 21), В. М. Жирмунский — что дольником (1975б: 52, ср. 193), а Ю. М. Лотман вообще воздержался от определения его размера (197: 50—51; ср. также Белый 1910б: 257—258; Божидар 1916: 21—23, 28, 41; Шенгели 1923: 103—104; 1960: 216—217; Томашевский 1923: 59—61; Унбегун 1956: 90—91; Панов 1989: 352; и др.).

**2.3.** Понятно, что вопрос о перетекании ритмов в метры и метров в ритмы должен быть поставлен не столько в плане синхронии, сколько в плане диахронии. Поскольку для формирования абстрактного метра необходима повторяемость конкретных ритмических фигур, постольку можно сказать, что **типологически ритмы предшествуют метрам** [«все» метры были когда-то ритмами (ср. Белый 1929: 21)]. Так, согласно реконструкции Г. Надя (1979 и др.) метрические формы древнегреческой поэзии сложились в результате «стилизации» и «упорядочения» языковых ритмов поэтической фразеологии. Аналогичным образом для определенной стадии развития германского стиха была характерна его невыделенность из общего языка (отсутствие членения на стих и прозу) и непротивопоставленность метра и ритма (Смирницкая 1984: 18—20; 1988: 12—14, 25, 28; ср. Фрейденберг 1948: 317—319; Брагинский 1974; Гаспаров 1973; Ка-

<sup>8</sup> Ср.: «Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» (Белый 1910б: 396, ср. 286; Томашевский 1923: 65—66, 83—85; 1929в: 25—26).

лыгин 1986: 66; Фролов 1988; и др.; а также Николаева 1979)<sup>9</sup>. Но если метр и ритм практически не различались, следовательно, они совпадали в слабом, немаркированном члене оппозиции — т. е. в ритме. Разграничение метрики и ритмики шло путем метризации ритма: «ритмическая „вольность“» возводилась «в ранг частной метрической схемы», а «ветвление канона» происходило «путем расщепления ритмических тенденций на общие и альтернативные правила» (Смирницкая 1988: 28; ср. Надь 1979: 618 и др.). Аналогичным образом описывал происхождение рифмы Жирмунский: «Решающим моментом в развитии рифмы является установка внимания на звуковой повтор и выделение его как *постоянного* фактора композиционного членения стиха: с тем вместе повторение из случайного и свободного явления инструментовки становится *постоянным* и *обязательным* приемом метрического построения» (1975а: 378 и др.; ср. Томашевский 1929в: 21—22; курсив мой. — М. Ш.). Но после того как концевые созвучия канонизируются (= метризуются), спорадические рифмы в белом стихе могут выступать в роли ритмической, а не метрической форманты (ср. Корш 1899: кн. 1. 26—32; Тимофеев 1958: 166—168).

В интерпретации А. Белого метр предстает «совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» (1910б: 254; 1981а: 120, 121; 1929: 21). **Метр есть омертвевший, застывший ритм**, и для того, чтобы сделать его восприимчивым к смыслу, необходимо его ритмизовать (= «деавтоматизировать») — в частности, за счет отклонений от метра (ср. Лаферрьер 1980: 423—434). Однако как только «нарушения размера укореняются, они сами становятся метрическими правилами» (Якобсон 1975: 212): **ритмизация метра оборачивается метризацией ритма**.

В этом смысле поучительна ритмическая история одного из самых употребительных русских размеров — 4-стопного ямба. Как известно, Ломоносов поначалу стремился достичь абсолютной ударности всех четырех иктов, а стихи с пиррихиями почитал «неправильными и вольными» (Жирмунский 1968; Тарановский 1975). Однако уже в середине 1740-х годов он пересмотрел этот жесткий канон, подчинившись отчасти языковым («сопротивление материала»), а отчасти эстетическим требованиям продолжения однообразной невыразительности сплошных полноударных строк: как уверял Сумароков, «красота стихотворческого изображения (. . .) иногда сама требует» пиррихий (Тарановский 1953: 35—36; Гаспаров 1984а: 74—75). Но трудно ожидать индивидуального своеобразия там, где оно достигается наложением одной нормативности (стиховой) на другую (языковую). Поскольку последняя стопа должна быть обязательно ударна (ср. § 1.2), чаще всего безударной оказывается предпоследняя — в 4-стопном ямбе XVIII—XX вв. приблизительно в 50% случаев, а потому не вполне ясно, имеем ли мы здесь дело с ритмом или все-таки с метром [именно поэтому «строка с пиррихией на 3-ей ст (опе) 4-х ст (опного) ямба едва ли не серее метрической (т. е. полноударной. — М. Ш.) строки» (Б. В. Томашевский — С. П. Боброву, 27.V.№?№; ЦГАЛИ, ф. 2554, оп. 1, ед. хр. 66, л. 5 об.)]. Из оставшихся двух стоп «закон восходящего начала» усиливает первую, «закон регрессивной акцентной диссимиляции» — вторую. Для XVIII века характерна почти константная ударность первого икта, а для XIX — второго:

<sup>9</sup> Ср. еще гипотезу В. М. Жирмунского «о происхождении акцентно-слоговой ритма из более древнего ритмико-синтаксического параллелизма» (1974: 30).

4-стопный ямб прошлого века фактически превращается в 2-стопный пеон IV. Метризованность обоих «ритмических» клише усугубляется тем, что появление сверхсхемных ударений на любой стопе, кроме первой, и тем более их скопление также присуще скорее XVIII столетию. Таким образом, единый метр (= размер) — 4-стопный ямб — очевидным образом распадается на два метрических (= метризованных) подтипа, один из которых постепенно вытеснял другой в начале XIX века. В поэзии века XX представлены обе тенденции, но здесь они воспринимаются уже как своего рода «цитаты» — из стиха более «архаического» или же более «традиционного» (Белый 1910б: 261—264; Тимофеев 1931: 206—227; Тарановский 1953: 66—92; 1956; 1966а; 1966б; Гаспаров 1974: 88—95; 1977; 1982; 1984а: 74—76, 79—83, 132—136, 183—185, 226—227, 277; Тарановский, Прохоров 1982; Красноперова 1982; и др.).

Разумеется, сходные процессы обнаружимы на любом уровне стиховой структуры, например — в эволюции поэтической графики (ср. Костецкий 1975: 14). Систематические эксперименты в этой области начал А. Белый, у которого «своеобразная манера начертания» служила, в первую очередь, для «изображения» ритма (= интонации): «⟨...⟩ в каждом стихотворении надо увидеть ⟨...⟩ его ритмический акцент; и — отразить его расставом» (1966б: 565 и др.; ср. 1966а: 547—549; Игл 1978; Янечек 1980; 1984: 44—67; Гаспаров 1981: 160—161). Но уже у Маяковского графическое оформление стиха превратилось преимущественно в способ подчеркнуть метр. Как показал М. Л. Гаспаров, в «лесенке» Маяковского «междуступенечные словоразделы ⟨...⟩ служат ⟨...⟩ для того, чтобы выделить не индивидуальное, а общее в строении стиха. Они не отмечают новые интонационные явления, а лишь подчеркивают старые, обычные» (1981: 160; ср. 1974: 391—393, 431—441; 1984: 238—239; Янечек 1984: 219—247; Иванов 1988: 355—358). Основное здесь — это «общая схема» (2+2 такта или 1+1+2), в соответствии с которой поэт проводил разбивку на ступеньки (иногда вопреки синтаксису и смыслу, подчеркивая тем самым метрический характер членения). По сравнению с записью в строку «обычная лесеночная выглядит как бы скандирующей» (Гаспаров 1981: 163, 161; ср. также Шенгели 1927: 47—48), но ведь скандовка и есть признанное средство обнаружения метра. Если «лесенка» Белого создает индивидуальный слуховой образ, то «лесенка» Маяковского — нормативный зрительный. Это явление может быть связано с общей ориентацией поэтики символизма на звучание (музыку), а поэтики футуризма — на изображение (живопись, графику) (Лотман 1972: 73 прим. 1) и прочитано как одно из следствий относительно меньшей нормативности слухового знака (изменчивого и преходящего) и относительно большей — зрительного (закрепленного и потому неизменного)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Ср. близкие наблюдения Н. Л. Степанова над метризацией хлебниковских ритмов у Маяковского: «„Вольный размер“ Хлебникова организуется по совершенно иным принципам, чем ⟨...⟩ „акцентный стих“ Маяковского ⟨...⟩ „Вольный размер“ ⟨...⟩ основан на использовании речевого ритма и интонации. Ритмический импульс — результат графического членения и чередования ударяемых слов — не противопоставлен интонации, а объединен с нею в некое мелодическое единство». Напротив, Маяковский основывает свой стих «на насилии ритмического импульса над интонацией». Он «пользуется результатом достижений Хлебникова ⟨...⟩ не использовав его принципов. Он «монополизирует» лишь один из ритмических (и рифмических) приемов Хлебникова и возводит его в свой основной и единообразный принцип» (1928: 52—53).

Единством и противоположностью двух процессов — ритмизации метра и метризации ритма — может быть объяснена вся история европейского стиха, в том числе русского: крайним проявлением первой оказываются верлибры, крайним проявлением второй — рифмованные логаэды (Руднев 1986: 230—233). Но в целом развитие поэзии стремится вовсе не к максимальному ритмическому разнообразию, а «ко все большей отчетливости ритма и соответственно ко все большему ограничению круга ритмических вариаций» (Гаспаров 1984а: 133). Все освоенные метры навечно остаются в культурном запасе, все освоенные ритмы безвозвратно умирают — ритм каждый раз приходится искать и открывать заново.

**3.0.** Метр и ритм — это два важнейших канала выражения и передачи смысла, но судьба их филологического изучения была во многом различной: если смысловая насыщенность ритма не вызвала сомнения уже у автора «Символизма» (Белый 1910б: 321—322, 336, 405—406, 422—423, 427—428, 631; 1981б; 1981в; 1929; Недоброво 1912: 16, 22; Чудовский 1914: 111; ср. Горнфельд 1906: 40—41), то проблема семиотики метра была корректно поставлена только на рубеже 1950—1960 годов [см. Томашевский 1958а; Холлэндер 1960; 1975; Якобсон 1975: 218—219; Тарановский 1963а; а также неопубликованную монографию Г. А. Шенгели, завершенную в сер. 1950-х годов (ЦГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 76); ср. Шапир 1987: 227—228]. Исследования К. Ф. Тарановского, П. А. Руднева, Л. М. Маллер, М. Л. Гаспарова, О. И. Федотова, Р. А. Папаяна, К. Д. Вишевского, К. Д. Зеемана, М. Ю. Лутмана и других подтвердили старый тезис Г. А. Шенгели о «полифункциональности метров и об исторической их узуральности» (сер. 1920-х годов; ЦГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 82, л. 44). Они помогли установить характер связи между поэтическим содержанием и стихотворным размером (метром). Выяснилось, что связь эта — «не безусловная, а условная, не органическая, а историческая» (Гаспаров 1976: 358; 1984: 3—4; 1984б: 105), т. е. имеющая **конвенциональный**, знаковый характер. По-видимому, не только каждый метр, но почти каждый размер (и даже его разновидности) получают определенный «семантический ореол», т. е. целый комплекс тяготеющих к нормативности абстрактных значений, закрепленных за той или иной формой в национальной традиции.

«Семантические ореолы» складываются в результате повторяемости метров, которая во многом способствует тому, что с течением времени размеры обретают устойчивые, привычные значения и делают **предсказуемыми** «круг образов, мотивов, эмоций и мыслей стихотворения» (Гаспаров 1979б: 283; 1984б: 105)<sup>11</sup>. Явление это имеет верхнюю и нижнюю границу. С одной стороны, метрические значения тем определеннее, «чем менее употребителен размер: 4-стопный ямб фактически нейтрален и приложим к любой тематике, а гекзаметр почти однозначен, античная семантика подавляет в нем все другое» (Гаспаров 1984б: 106; ср. Руднев 1971: 79; Левин 1982: 152)<sup>12</sup>. С другой стороны, узуральность метра эмбриональна

<sup>11</sup> Ср.: «В основе использования традиционных для данной темы или для данного жанра метров обычно лежит стремление напомнить читателю те образы и переживания, которые связаны с прочитанными ранее произведениями сходного типа и тем усилить впечатление от данной вещи» (Г. А. Шенгели; ЦГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 76, л. 79).

<sup>12</sup> Ср.: «(...) гекзаметр (...) настолько „сросся“ с образами и тематикой древнегреческих и латинских поэм, что применение его для современной тематики затруднительно, — и не потому, что он «не годится» сам по себе, а потому,

у размеров почти не употребительных, таких как сверхкраткие или сверхдлинные — допустим, 1-стопный ямба или бесцезурный 7-стопный хорей (ср. Гаспаров 1984а: 210—212); здесь нормативность размера существует в *potentia* и ограничена только нормативностью его «ритмического словаря» (ср. Лотман 1988: 126—128). Особо редкая встречаемость метра так же мало способствует становлению его семиотического инварианта, как и особо частая. Есть некоторый оптимум, за пределами которого оказываются формы, значащие «всё» или не значащие «ничего» (что в известном смысле, по-видимому, одно и то же)<sup>13</sup>.

Однако семантика стиха может быть не только исторической, но и органической (ср. Руднев 1982: 83; 1985б: 283—284; Руднев 1987: 67—68; Лотман 1988: 105—106 и др.; Шапиро 1989: 332 сл.; а также Тарановский 1963а: 319—320): «Ритм прорывается непосредственно: непосредственно он аккомпанирует смыслу» (Белый 1981б: 139)<sup>14</sup>. Неразрывное единство формы и содержания отличает семантику ритма от семиотики метра. Ритм **неконвенционален**: взятый как неповторимое целое, он связан с конкретным смыслом единственно возможным образом (ср. Холлэндер 1960; Гаспаров 1979б: 283; Лотман 1989: 79—80), а потому поневоле лишен нормативного значения [если соответствие метра значению — узуально, то взаимопроникновение ритма и смысла может показаться окказиональным (Руднев 1971: 77; Лекомцева 1989: 66; Лотман 1989: 82—83; и др.)]. Ритм — вне измерения по оси «предмет — понятие», и этим он похож на миф, музыку и число (ср. Белый 1929: 29—36 и др.; Леви-Стросс 1972: 25; Руднев 1986): не имея денотата и сигнификата, он напрямую соотнесен со смысловым континуумом. Даже если ритм осуществляется не в смене ритма отдельных строк, а в чередовании разных метров (как это часто бывает в полиметрических композициях), само это чередование остается ненормативным и **непредсказуемым**, поскольку оно порождено индивидуальностью текста [так, в драме А. Блока «Роза и крест», изученной с этой точки зрения П. А. Рудневым (1970а), переход от размера к размеру зависит от характера персонажа, тональности повествования и содержания эпизода].

**3.1. Органическая связь ритма и смысла** — не по установлению (*thesei*), а по природе (*physei*) — была свойственна наиболее ранним, «синкретическим» формам словесного творчества, еще не выделившимся из ритуального континуума; напротив, конвенциональное зна-

---

что связанные с ним ассоциации будут тормозить проникновение читателя в ход мыслей и переживаний современного поэта» (Г. А. Шенгели; ЦГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 76, л. 80).

<sup>13</sup> Само собой, «нейтральность» 4-стопного ямба, во-первых, относительна и, во-вторых, значима: в лирике этот размер привычен, а в драме неожидан (ср. Гаспаров 1984: 165), в поэме середины прошлого века он — норма, а в поэме середины нынешнего — редкость; здесь он ощущается как знак «классической пушкинской» традиции (там же: 262). Кроме того, нейтральность 4-стопного ямба (как и любого другого метра) ограничена со стороны языка: так, по замечанию Б. В. Томашевского, классическая метрическая схема этого размера допускает употребление не более 8—10% возможных словосочетаний (1929: 48—49).

<sup>14</sup> Понимание ритма как «выражения естественной напевности души поэта» (Белый 1910б: 254), как отражения «непосредственного ритма внутренних движений» (Недоброво 1912: 22) есть стиховедческая рецепция потебнианства (ср. Белый 1910а; Белькинд 1975) и восходит к идеям А. Г. Горнфельда, увидевшего в «ритме поэтической речи» такое «средство для выражения содержания», которое «приближает нас к чувству, пульсирующему под тонкой оболочкой слова» (1906: 40 сл.).

чение метра — это продукт **семиотизации культуры**, который появляется на относительно поздней стадии ее развития. «Античный материал показывает, что первоначально вся ритмическая схема была значащей». Развившиеся из «единой системы» музыки и слова, «размеры и ритм стиха соответствовали когда-то семантике самого стиха» (Фрейденберг 1948: 299). Это положение отразилось в пифагорейском учении о божественном происхождении ритма и его космической связи с числом (там же: 290 и далее).

Архаическая «нерасторжимость» звука и смысла (ср. Надь 1979) заложила «крепкий фундамент для всей будущей семантики метра и ритма» (Фрейденберг 1948: 301). Однако с течением времени она не раз подвергалась рационализации, становясь все более условной с каждым новым расширением сферы приложения размера. «На основе древней семантики ритма и его смысловых увязок с душевными свойствами» — увязок, которые считались «исконными, созданными самой природой», — античные теоретики стиля рационализировали «значение ритмов и размеров (<...> как раз навсегда данных жанровых приемов» (там же: 303—304). Так возникло противоречие между исконным единством ритма и смысла, с одной стороны, и исторической смежностью метра и значения — с другой: хотя, с точки зрения формы, «каждому месту прозаической речи соответствует свой определенный размер», а, с точки зрения содержания, «каждому душевному состоянию присущ свой определенный (<...> ритм», «семантическая условность размеров» была «настолько стандартизована, что каждый поэтический (<...> жанр» получил «навсегда прикрепленный к нему (<...> метрический шаблон» (там же: 306 и др.). И лишь отдельные фрагменты драмы — «мелические диалоги» — сохранили память о былом единстве ритма и смысла (там же: 314—319). По мнению О. М. Фрейденберг, это древнейшие фрагменты текста, которые восходят прямо к ритуальным стихомифиям. Своей «сверхмикрופолиметрией» они напоминают «о словесно-интонационной доминанте, о линии речитатива, — очень архаической, слитой судьбами с музыкальной прозой» (там же: 317).

**3.2. Различие между семантикой метра и ритма можно обнаружить почти в каждом поэтическом тексте. Мы покажем ее на примере стихотворения С. Боброва «Бродяга» (из сборника «Вертоградари над Лозами», 1913). Написанное 5-стопным хореем, оно заставляет ожидать одного из двух мотивов, заданных еще лермонтовскими образцами и формирующих основные окраски этого размера: один из них — «мотив пути», а другой — «мотив ночи» (ср. «Ночевала тучка золотая...» и «Выхожу один я на дорогу...»)(Гаспаров 1984а: 170—171). Понятно, что «идея движения» намечена уже заглавием стихотворения. При этом речь идет не только о пути реальном, физическом (т. е. о передвижении в пространстве), но и о пути метафизическом, жизненном: в стихотворении рассказывается о пирате, который грабил, был схвачен, бежал, все пропил, бродяжничал и наконец был повешен. «Бродяга» — это баллада, в которой лирическая струя свободно сливается с эпической, не менее характерной для 5-стопного хорее с женской каталектикой (там же: 171). В середине текста в «тему пути» вплетается «мотив ночи»: поэт описывает abordаж, расправу и дележ добычи, и все это под покровом тьмы. Стихотворение пронизано свойственными 5-стопному хорее ритмико-синтаксическими формулами, ключевое место в которых занимают глаголы движения (особенно много таких строк скапливается к концу): *Он три года плавал на корсаре; Но корсар отбился (<.> в дали***

скрылся; Только пять матросов убежали; Он бежал, в портах ласкал цыганок; Он поднялся нынче спозаранок // И идет из города Сант-Яго; Он теперь на бриг поступит коком // И уйдет на дальнюю Формозу; Он идет, идет(>) простой бродяга; а также Он идет в Мэрилэнд из Сант-Яго (ср. Тарановский 1963а; Руднев 1973; Вейдле 1980: 214—225; Вишневский 1985; Лотман 1988: 134—135). Вся эта сторона содержания оказывается традиционной, подсказанной тем или иным метрическим образом (при этом не обязательно исходным)<sup>15</sup>.

В отличие от метра ритмическая композиция текста подчеркивает его индивидуальность и непосредственно коррелирует со смыслом. В стихотворении Боброва эта смысловая насыщенность ритма прямо-таки обнажена, поскольку средством ритмического курсива оказывается не варьирование метра, а его нарушение: из 40 строк 8 заключают в себе отступления от метрической схемы. Число аномальных стихов относительно невелико (17,5%), а характер аномалий часто различен: в трех случаях это переакцентуация на двусложном или трехсложном слове (*Абордаж! солнце морских безумий!*; *Плачет зорька над тихим востоком; Он идет в Мэрилэнд из Сант-Яго*); в двух случаях — удлинение стиха на одну стопу (*Победили. Заперли матросов в трюме; Оглушили О'Коннеля капитана*), в одном случае — удлинение на стопу плюс запретная переакцентуация (*И ласкает роса полевую розу*) и еще в двух — сокращение длины стиха на один слог (*И сума его  $\wedge$  мало весит; В Мэрилэнде  $\wedge$  его повесят*)<sup>16</sup>.

Все это не позволяет считать стихотворение Боброва «переходной метрической формой»: выделить в нем единую конкурирующую метрическую тенденцию очень трудно<sup>17</sup>. Напротив, ритмическая тенденция здесь налицо: аномальные стихи распределены по тексту отнюдь не случайно. Они делят произведение на две равные части (по 5 строф в каждой), сосредоточиваясь в двух последних строфах каждой из таких частей. Три первых строфы, свободные от перебоев метра, создают инерцию, нарушаемую в начале строфы 4-й: *Абор-*

<sup>15</sup> Ср., например, стихотворение Гумилева «Болонья», где «мотив пути» и «мотив ночи» также разворачиваются на фоне эпической повествовательности. Написанное 5-стопным хореем со сплошными женскими клаузулами (как и «Бродяга»), оно было опубликовано в том же 1913 г. в журнале «Гиперборей» (№ VI, март). При всем различии двух произведений совпадение семантических и ритмико-синтаксических клише очевидно [ср.: *И они придут, придут до света* (Гумилев) — *Он идет, идет(>) простой бродяга* (Бобров) и т. д.]. О смешении различных семантических окрасок см. также Лотман 1989: 76.

<sup>16</sup> Показательно, что, за единственным исключением, лексические репрезентанты «мотива пути» и «мотива ночи» в этих стихах отсутствуют.

<sup>17</sup> Формально все строки с нарушением исходного метра укладываются в размер «стиха „Песен западных славян“», т. е. тактовик с (нерифмованными) женскими окончаниями, содержащий не менее трех обязательных ударений на строку (Трубецкой 1987: 361—362); 5- и 6-стопный хорей, 3-стопный анапест и дольник предстанут при этом как его ритмические варианты. Влияние «стиха „Песен западных славян“» может показаться вероятным, поскольку в те годы его изучал сам С. П. Бобров, а Б. В. Томашевский (1929а: 66—72) и Г. А. Шенгели (1923: 104—108) видели в этом размере модификацию 5-стопного хорей. Однако такое предположение не представляется убедительным: во-первых, некоторые строки стихотворения уж слишком «не похожи» на 3-ударный тактовик (ср.: *С сорокавосьмифунтовой пшккой*), а во-вторых, метрической основой «Песен западных славян» Бобров считал не хорей, а 3-стопный анапест (1915: 9 и далее; ср. 1964а: 126—127; 1964б: 262; 1967: 52—53; Колмогоров 1966: 98—101) [и действительно, в его собственных опытах этого метра анапесты преобладают над хорейми (Гаспаров 1975: 89—90)]. Но, как бы то ни было, от семантики литературных имитаций русского былинного стиха произведение Боброва совершенно свободно.

даж! солнце морских безумий! — ломающийся ритм подчеркивает стремительную неожиданность нападения. Симметричное место в начале 9-й строфы занимает стих *Плачет зорька над тихим востоком*, своим анапестическим ритмом мотивирующий «тему слез», исторгаемых плачущей природой (ср. Маллер 1971: 89; 1982: 12—13). В целом выделенными ритмически оказываются кульминация (строфы 4-я и 5-я) и развязка (строфы 9-я и 10-я). При этом отклонений от метра в заключительной части текста больше, чем в середине — пять против трех: кризис метра, подготовленный всей ритмической композицией, разразился в последней строфе, три конечных стиха которой полностью перечеркивают заданный метр.

3.3. Конечно, семиотика метра и семантика ритма далеко не всегда могут быть дифференцированы с тою же легкостью, что в стихотворении Боброва. Часто мы имеем дело не с семиотизированным метром, а с постепенной семиотизацией ритма, которая предстает не только как готовый результат (*ergon*)<sup>18</sup>, но и как динамический процесс (*energeia*). Он отчетливо прослеживается там, где пульсация ритма задана чередованием размеров (см. § 3.0): нормативные метрические значения зачастую столь устойчивы, что сохраняются даже внутри полиметрических структур (ср. Иванов 1966), в том числе и таких, как свободный стих — гомогенный (*vers libres*, подобные вольному ямбу «Горя от ума») или гетерогенный (*vers libre*, подобный верлибрам Блока). Так, в вольном ямбе с формулой 6—4—5, который был впервые использован Грибоедовым как размер стихотворной комедии, можно выделить три ритмические окраски, подчеркивающие индивидуальность персонажей: Чацкий охарактеризован относительным (по сравнению с другими) преобладанием 6-стопников, Фамусов — 5-стопников, а Репетилов — 4-стопников. Однако семантизация метра на поверку оказывается семиотизацией ритма. Несомненно, что, индивидуализируя стих разных персонажей, Грибоедов учитывал значения, присущие «чистым» метрам в современной ему стиховой культуре: 6-стопные ямбы Чацкого соотносились с высокой (и даже трагической) семантикой александрийского стиха, 4-стопные ямбы Репетилова осызнавались как размер «легкой поэзии» (*poésie fugitive*), а 5-стопные ямбы Фамусова — это длинные стихи, версификационно близкие к 6-стопным, но самостоятельно почти не употреблявшиеся и потому лишенные узуальной семантики<sup>19</sup>.

На этом примере отчетливо видно, что в **семантизации метра** и **семиотизации ритма** заключена содержательная сторона тех глобальных процессов, которые с точки зрения структуры стиха были охарактеризованы как «ритмизация» и «метризация» (см. §§ 2.2 сл.). А потому нельзя не согласиться с К. Фосслером, что — в его терминах — «всякая история стихотворных размеров, стремящаяся быть научной и сохранить живую связь с поэзией, должна пониматься как постоянное чередование «формализации и психологизации» (1928: 183).

<sup>18</sup> Например, графика Белого — это явление в основном семантическое, а у Маяковского — уже в основном семиотическое [за исключением тех случаев ритмического курсива, когда обычная разбивка на строки меняется в соответствии с требованиями смысла (Гаспаров 1981: 163); см. § 2.3].

<sup>19</sup> Аналогичным образом в блоковских верлибрах разные стиховые формы могут ощущаться как своего рода цитаты, репродуцирующие семантику, которую они имели в монометрических произведениях (Руднев 1984: 73; 1986: 232; 1988: 105—107).



4.0. Ю. Н. Тынянов установил, что одна из основных функций Ритма — в «деформации», «сдвиге» основного (нормативного) значения слов, получающих дополнительные, вторичные, «колеблющиеся» смысловые коннотации. Тынянов назвал это явление «ритмической метафорой» (1965: 156 и др.), а важнейшим условием ее осуществления признал «тесноту стихового ряда» (там же: 66 и далее)<sup>20</sup>. Подавляя или нейтрализуя рациональную устойчивость значения, Ритм актуализует иррациональную изменчивость Смысла. При этом по сравнению с другими формами материализации духа он в значительно меньшей степени нуждается в рассудочной обработке и во многом воздействует напрямую на чувства, требуя ответной эмоциональной реакции (ср. Тынянов 1965: 75).

4.1. Понятие «тесноты стихового ряда» не раз вызывало в свой адрес упрек в «метафоричности» (Гаспаров 1981: 166): «⟨...⟩ когда Ю. Тынянов утверждает, что метрическое положение слова придает ему новое ⟨...⟩ содержание, Ярхо скептически просит точно сформулировать: какое именно?» (Гаспаров 1969: 514). Но Ритмические сдвиги значения, актуализация периферийных участков семантических полей, переменные коннотации и т. п. явления поэтической семантики не всегда могут быть даже осознаны, а не то что строго и точно сформулированы — хотя бы по причине своей изменчивости и неисчерпаемости. Семантика РИТМА поддается рациональному истолкованию ровно настолько, насколько она семиотизирована (= метризована); смысл исчислим лишь в той степени, в какой он отстоялся в значении (ср. § 3.1). В остальном задача семантической интерпретации РИТМА — как и любая другая попытка исчислить континуум — поневоле должна быть признана **ненаучной** (ср. Аверинцев 1971: стб. 827—828; Бахтин 1979б: 362)<sup>21</sup>.

Однако доказать реальность «ритмической метафоры» все-таки нетрудно — достаточно только превратить поэзию в прозу, и это немедленно отразится на ее содержании (так, история пушкинского Евгения станет еще больше походить на судьбу Акакия Акакиевича, а сцена «тяжело-звонкого скаканья» памятника по петербургским мостовым из философско-символической превратится в гротескно-комическую). Последовательная прозаизация устранила либо сделает неуместными все специфические особенности поэтического языка. Например, выяснится, что именно «метафоричность» Ритма мотивирует насыщенность текста тропами и фигурами, санкционируя их тесное совместное существование и сообщая им единство смысла: «Томимый духовною жаждой, я влачился в мрачной пустыне. На перепутьи явился мне шестикрылый серафим»; «Когда строка додымит,

<sup>20</sup> Еще раньше эту мысль высказал А. Белый: «То же слово в одном сочетании есть одно; и в другом есть другое; определяется ритмом оно; его образ меняет значение в ритмических жестах, которые — переменные некоего чистого смысла» (1981в: 144). У Белого впервые находим и самый термин «ритмическая метафора» (1920: 54). Ср.: «Внутренне, в своей глубинной сущности, ритм ⟨...⟩ это, может быть, размытие смысла слов, слияние их в непрерывный, внутренне неразрывный — континуальный поток образов ⟨...⟩ Текст здесь организуется так, чтобы слова не ограничивали друг друга, а наоборот — расширяли свое содержание, плавно перетекая, сливаясь в один поток» (Дрогалина, Налимов 1978: 293—294).

<sup>21</sup> Ср. в связи с этим указание М. А. Петровского на **континуальность** (= «непрерывность») поэтического ритма [см. его выступление по докладу В. П. Зубова «Континуум» 26.III.1925 на заседании Комиссии по составлению словаря художественных терминов при Философском отделении ГАХН (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 11, л. 37 об.)]. Ср. также: «Ритм в поэзии и песнопении — попытка наложить континуальную составляющую на дискретные носители речи» (Налимов 1979: 219).

она взрывается, и город строфой взлетает на воздух» — что за город? etc. (относительно поэтического оригинала таких вопросов не возникает — «поэзия, прости Господи, должна быть глуповата»). Отсутствие логических связей, противоречивость, «несводимость концов» в поэтическом тексте кажется естественной и простительной, а в прозаическом — нарочитой и нелепой. Не случайно перевод в прозу — это один из самых распространенных способов выявления «авторской глухоты», в русской литературе используемый со времен Сумарокова (ср. Вейдле 1973в: 165—169)<sup>22</sup>.

Осмывая исследовательский опыт Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевский задавался целым рядом вопросов: «Почему в стихотворной речи словесные темы приобретают совершенно особый вес? Почему нестерпимо переключивание прозы в стихи и совершенно невыносим переклад прозой стихотворения? Почему „мысль“ несколько не привлекающая в прозе (...) получает в стихах неожиданную яркость?» (1924: 265—266)<sup>23</sup>. И речь, понятно, не только о том, что в поэтическом тексте некоторая мысль может показаться более глубокой и значительной, а о том, что она становится таковой в действительности. Но тогда «теснота стихового ряда» есть не что иное, как **возможность выразить большее содержание в меньшем объеме слов**<sup>24</sup>.

В поэтическом тексте связь между формой и содержанием намного теснее, чем в прозаическом. Так, различие в семантике словосочетаний *Медный Всадник* — т. е. памятник Петру I — и *Всадник Медный* — т. е. Антихрист (ср. Эпштейн 1986: 195 и др.) — всецело обусловлено стихотворным контекстом (первое встречается только в заглавии, второе два раза в самой поэме). Представляется, что инверсия *Всадник Медный*, не спровоцированная актуальным членением, может быть оправдана только Ритмом (ср. Ковтунова 1965; 1976). А между тем именно она позволяет разрушить идиому и перенести весь упор на слово *медный*, поставленное на границе стиха и потому приобретающее особую значимость. В этой позиции оно соотносится со словами *кумир* и *истукан*, неизменно занимающими сходное ритмическое положение (*Кумир на бронзовом коне; Кумир с простертою рукою; Кругом подножия кумира; Пред горделивым истуканом*), и падает с ними в одно семантическое поле: «Не делай себе кумира»

<sup>22</sup> Мы, разумеется, не думаем, что богатые ритмы вызывают разнообразие тропов. Так, Р. А. Папаян (1972; 1980: 137—179) обнаружил в стихотворениях Блока обратную зависимость: бедность ритмов компенсируется в них интенсивностью стилистических фигур, и наоборот (ср. Белый 1910б: 417). Важен, однако, сам факт взаимообусловленности Ритма и Смысла, везде отмечаемый и заключающийся в том, что малейшее изменение ритма неуловимо отражается на семантике (ср. Вейдле 1973б: 160 и др.).

<sup>23</sup> Ср. у А. Г. Горнфельда, к которому, по-видимому, и восходит самая проблематика: «Почему это (стихотворение. — М. Ш.) охватывает нас атмосферой раздумья, какого не вызвали бы те же слова в прозе? Почему они здесь значительно содержательнее? Потому что ритм стихотворения приблизил нас к тому настроению, в каком оно писалось, то есть передал нам полнее то, что хотел выразить поэт» (1906: 41; ср. Овсяннико-Куликовский 1923: 9—10).

<sup>24</sup> Показательные цифры приводит Г. А. Шенгели (1960: 7—8). Хрестоматийный «роман в стихах», окрещенный Белинским «энциклопедией», будучи записанным в строку, занял бы около 3,5 авторского листа — столько же, сколько «Дубровский» (ср. Тимофеев 1931: 25—26 прим. 1). Видимо, именно семантическая емкость стиха восполняет во многом те ограничения, которые накладывает на язык поэзии ее метр. Впрочем, эти ограничения и не так уж обидны: пусть поэзия не сумеет сказать всего, что доступно прозе, — пусть только она сумеет сказать то, что прозе недоступно (ср. Вейдле 1973а: 131—132).

(Исх. 20, 4), «⟨...⟩ не поклоняться бесам и золотым, серебряным, медным, каменным и деревянным идолам» (Откр. 9, 20) и т. п.

«Важнейшее в ритме — его связь с содержанием» (Бобров 1965: 83; ср. Тарановский 1966б: 144—145). Если стих исказить либо разрушить, значения слов при этом не изменятся, но мы увидим, как на наших глазах исчезает («уплощается», трансформируется) глубинная смысловая перспектива: экстенсивные границы семантики могут остаться неподвижными, но куда более четко очерчиваются ее интенсивные границы, прежде предельно размытые. А поскольку данный смысл невыразим вне данного ритма (хотя бы ни одно слово при этом не было изменено) (ср. Шервинский 1961: 6; Вейдле 1973в: 165—176), то и представляется единственно правильным приписать Смысл самому Ритму. «Ритм есть то, что различные философы называли принципом разума, в противоположность принципу рассудка. В эстетической плоскости — это жест смысла, в познавательной — смысл жеста» [из выступления А. Белого по докладу В. М. Жирмунского «Ритм и метр в силлабо-тоническом стихосложении»; см. протокол заседания подсекции теоретической поэтики ГАХН от 23.I.1925 (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 25, л. 52 об.)]. Таким образом, напрашивается определение Ритма как **принципа единства «звучания» и «значения»** — единства, осуществляющегося по каналам конвенциональным (метр) и неконвенциональным (ритм). Правильно понятый РИТМ можно прочесть как в аспекте общего тождества содержания и выражения, так и в аспекте индивидуальной семантики конкретного текста и даже конкретной строки. При этом канонизированные, «зуальные» сдвиги значения будут связаны с метром, «оказиональные» — с ритмом, но и те и другие имеют Ритмическую природу и порождаются семантикой целого.

4.2. Теперь понятно, почему мы считаем МЕТР знаковым, а РИТМ — незнаковым способом выражения смысла: они образуют все оппозиции, характерные для антитезы дискретной и континуальной ипостасей текста. Метр абстрактен — ритм конкретен, метр неизменен — ритм изменчив, метр воспроизводим — ритм невоспроизводим, метр конечен — ритмические возможности бесконечны даже в пределах одного размера [непредсказуемость взаимного сочетания звукописи, рифмовки, ритмических перебоев, пропуска схемных и появления сверхсхемных ударений, словоразделов, лейм, цезур, клаузул, анакруз, переносов, инверсий, интонации и т. д. — «все элементы звучания могут быть факторами ритма» (Томашевский 1929в: 13)]. «Признавая, что *метр* сам по себе допускает не много вариаций, нельзя не объяснить, что возможные вариации ритмического и строфического характера абсолютно бесконечны» (По 1984: 647). Неисчислимость ритмических возможностей делает Ритм семантическим ядром любого по объему поэтического текста: «Ритм, — писал Маяковский, — может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами» (1959: 101).

Наконец, ритм — активное начало стиха, а метр — пассивное (Тарановский 1966а: 185—186): «⟨...⟩ примат ритма в стихе совершенно очевиден» (Бобров 1966: 86; ср. Гаспаров 1988: 447). Ритм может восприниматься не только на фоне тотальной урегулированности, как «нарушение порядка», но и на фоне тотальной неурегулированности — как «нарушение беспорядка» (Семенцов 1972: 15). Именно поэтому «ритм вне метра возможен; но метр вне движения

ритма ⟨...⟩ есть смерть, разложение, гибель поэзии» (Белый 1920: 48; Томашевский 1929в: 9). Рождение стиха — это одискредитивание Ритма в знаковый размер (метр)<sup>25</sup>. Поэтому можно сказать, что Ритм и метр образуют также оппозицию нерожденного и порожденного: «неизвестно откуда» взявшийся Ритм реализуется в форме семиотического размера (ср. Томашевский 1929а: 76).

Почти все эти свойства — конкретность, изменчивость, уникальность, бесконечность, активность — являются общими и для ритма-факта, и для Ритма-принципа. И только два признака противопоставляют их друг другу и сближают ритм с метром. Во-первых, ритм, так же как и метр, порожден Ритмом «с большой буквы» и, во-вторых, так же как и метр, он сенсорно воспринимаем, явен и тем самым обнажает, выявляет, делает воспринимаемым невидимый и неслышимый Ритм-Смысл. Ритм непосредственно связан с семантическим бессознательным и является одним из важнейших каналов его воздействия на наше сознание: согласно Б. В. Томашевскому, «ритмическим импульсом регулируются не только явления, попавшие в светлое поле сознания и потому объективированные в традиционной метрике, но и весь комплекс смутно чувствуемых, но несомненно эстетически действенных явлений стиховой речи» (1929г: 58—59; 1929в: 9).

Ценность Ритма трудно преувеличить, ведь он делает возможной **незнаковую коммуникацию**, и не где-нибудь на периферии современной культуры, а в самом ее центре. «Область чистого смысла — в пределах иного сознания, могущего отпечатлеться на границах сознания нашего — ритмом; и — только» (Белый 1981в: 145). Диалектика метра (**всеобщего**) и ритма (**единичного**) определяет **особенный** Ритмический облик стиха, единственно возможным образом связанный со Смыслом. Двухканальность семиотического и асемиотического его выражения должна быть выявлена на всех языковых уровнях, вне зависимости от сферы культуры, которую обслуживает язык. Однако континуальная природа Смысла, прорывающаяся в апофатических его определениях (**невидимый, неслышимый, бесконечный, бессознательный, обнаружимый** через отрицание-разрушение), требует от нас особой осторожности и такта: «о чем невозможно говорить, о том следует молчать». Слишком увлеченно раздвигая границы науки, мы рискуем нечаянно оказаться за ее пределами.

1983—1990

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1971 — *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. 1971. Т. 6. Стб. 826—831.  
Батюшков 1934 — *Батюшков К. Н.* Сочинения. М.; Л., 1934.  
Бахтин 1979а — *Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 336—360.  
Бахтин 1979б — *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук [1974] // Там же. С. 361—373.

<sup>25</sup> Маяковский: «⟨...⟩ ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова ⟨...⟩ Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно ⟨...⟩ Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами» (1959: 100—102); А. Белый: «⟨...⟩ ритм и есть в нас интонация, предшествующая набору слов и строк ⟨...⟩ Пушкин, Блок, Брюсов, Фет, Маяковский, Гете независимо от направлений полагают звук первее образа и познавательной тенденции» (1929: 22—23).

- Бейер (1978 — Beyer T. R. The Bely — Zhirmunsky Polemic // Andrey Bely A Critical Review. Lexington, 1978. P. 205—213.
- Белый 1910а — *Белый А.* Мысль и язык: (Философия языка А. А. Потебни) // Логос. 1910. Кн. 2. С. 240—258.
- Белый 1910б — *Белый А.* Символизм. М., 1910.
- Белый 1920 — *Белый А.* О ритме // Горн. 1920. Кн. V. С. 47—54.
- Белый 1929 — *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М., 1929.
- Белый 1966а — *Белый А.* Будем искать мелодии: (Предисловие к сборнику «После разлуки») [1922] // Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 546—550.
- Белый 1966б — *Белый А.* Вместо предисловия (к неизданному тому стихов «Зовы времени») [1931] // Там же. С. 560—568.
- Белый 1981а — *Белый А.* К будущему учебнику ритма [1912] // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 119—131.
- Белый 1981б — *Белый А.* О ритмическом жесте [1916] // Там же. С. 132—139.
- Белый 1981в — *Белый А.* Ритм и смысл [1917] // Там же. С. 140—146.
- Белькинд 1975 — *Белькинд Е. А.* Белый и А. А. Потебня: (К постановке вопроса) // Тез. I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 160—164.
- Бенвенист 1967 — Benveniste E. La forme et le sens dans le langage // Le langage. II. Actes du XIII-e Congrès des Sociétés de philosophie de langue française. Neuchâtel, 1967. P. 27—40.
- Бенвенист 1974а — *Бенвенист Э.* Понятие «ритм» в его языковом выражении [1951] // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 377—385.
- Бенвенист 1974б — *Бенвенист Э.* Семиология языка [1969] // Там же. С. 69—89.
- Бобров 1913 — *Бобров С.* Вертоградари над Лозами. М., 1913.
- Бобров 1915 — *Бобров С.* Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915.
- Бобров 1916 — *Бобров С.* Записки Стихотворца М., 1916.
- Бобров 1964а — *Бобров С.* К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» // Рус. лит. 1964. № 3. С. 119—137.
- Бобров 1964б — *Бобров С. П.* Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян» // Теория вероятностей и ее применения. 1964. Т. IX, вып. 2. С. 262—272.
- Бобров 1965—1966 — *Бобров С.* Синтагмы, словоразделы и литавриды: (Понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи) // Рус. лит. 1965. № 4. С. 80—101; 1966. № 1. С. 79—97.
- Бобров 1967—1968 — *Бобров С.* Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой: (Опыт сравнительного описания русского вольного стиха) // Там же. 1967. № 1. С. 42—64; 1968. № 2. С. 61—87.
- Божидар 1916 — *Божидар.* Распевочное Единство. М., 1916.
- Боровкова-Майкова 1933 — Арзамас и арзамасские протоколы / Ввод. ст., ред. протоколов и прим. М. С. Боровковой-Майковой. Л., 1933.
- Брагинский 1974 — *Брагинский И. С.* О возникновении различия поэзии и прозы: (на примере двух памятников древневосточной письменности) [1969] // Брагинский И. С. Проблемы востоковедения: Актуальные вопросы восточного литературоведения. М., 1974. С. 150—160.
- Брюсов 1913 — *Брюсов В.* Новые течения в русской поэзии: Футуристы // Рус. мысль. 1913. Март. С. 124—133.
- Брюсов 1919 — *Брюсов В.* Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919.
- Вейдле 1973а — *Вейдле В.* О стиходелании [1960, 1970] // Вейдле В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973. P. 129—146.
- Вейдле 1973б — *Вейдле В.* О непереводаемом [1960] // Ibid. P. 147—164.
- Вейдле 1973в — *Вейдле В.* О смысле стихов [1964] // Ibid. P. 165—187.
- Вейдле 1980 — *Вейдле В.* Эмбриология стиха: Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1980.
- Винокур 1959 — *Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений [1945] // Винокур Г. О. Избр. работы по рус. яз. М., 1959. С. 229—256.
- Вишневский 1985 — *Вишневский К. Д.* Экспрессивный ореол пятистопного хоря // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 94—113.
- Выготский 1982 — *Выготский Л. С.* Мышление и речь [1934] // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии. М., 1982. С. 5—361.
- Гаспаров 1969 — *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 504—514.
- Гаспаров 1973 — *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // *Semiotyka i struktura tekstu.* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1973. S. 325—335.
- Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
- Гаспаров 1975 — *Гаспаров М. Л.* Русский народный стих в литературных имита-

- циях // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1975. Vol. XIX, N 2. P. 77—107.
- Гаспаров 1976 — Гаспаров М. Л. Метр и смысл: К семантике русского трехстопного хоря // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 4. С. 357—366.
- Гаспаров 1977 — Гаспаров М. Л. Легкий стих и тяжелый стих // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1977. Вып. 420. С. 3—20.
- Гаспаров 1979а — [Гаспаров М. Л.] Ритм [в стихе] // Советский энциклопедический словарь. М., 1979. С. 1139.
- Гаспаров 1979б — Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра: (К семантике русского трехстопного ямба) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282—308.
- Гаспаров 1981 — Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики, 1979. М., 1981. С. 148—168.
- Гаспаров 1982 — Гаспаров М. Л. Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века // Russian Literature. 1982. Vol. XII, N II. P. 195—216.
- Гаспаров 1984а — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строрфика. М., 1984.
- Гаспаров 1984б — Гаспаров М. Л. Тынянов и проблема семантики метра // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105—113.
- Гаспаров 1987 — Учебный материал по литературоведению: Русский стих // Сост. и прим. М. Л. Гаспарова. Таллинн, 1987.
- Гаспаров 1988 — Гаспаров М. Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи; Воспоминания; Публикации. М., 1988. С. 444—460.
- Гиллельсон 1969 — Гиллельсон М. И П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969.
- Гиршман 1985 — Гиршман М. М. Принцип единства филологии в стиховедении // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 60—68.
- Горнфельд 1906 — Горнфельд А. Г. Муки слова. СПб., 1906.
- Гречишкин, Лавров 1981 — Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 97—111.
- Гумбольдт 1984 — Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества [1830—1835] // Гумбольдт В. фон. Избр. труды по языкознанию. М., 1984. С. 35—298.
- Дрогалина, Налимов 1978 — Дрогалина Ж. А., Налимов В. В. Семантика ритма: Ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов // Бессознательное: Природа; Функции; Методы исследования. Тбилиси, 1978. [Т.] III. С. 293—301.
- Жинкин 1964 — Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопр. языкознания. 1964. № 6. С. 26—38.
- Жинкин 1982 — Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.
- Жирмунский 1929 — Жирмунский В. По поводу книги «Ритм как диалектика»: Ответ Андрею Белому // Звезда. 1929. № 8. С. 203—208.
- Жирмунский 1968 — Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 7—23.
- Жирмунский 1974 — Жирмунский В. М. К вопросу о стиховорном ритме // Историко-филологические исследования. М., 1974. С. 27—37.
- Жирмунский 1975а — Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория [1923] // Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975. С. 233—430.
- Жирмунский 1975б — Жирмунский В. М. Введение в метрику: Теория стиха [1925] // Там же. С. 3—232.
- Иванов 1966 — Иванов В. В. Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова // Poetics. Poetyka. Poetika. Warszawa, 1966. [Vol.] II. P. 277—299.
- Иванов 1968 — Иванов Вяч. Вс. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой // Теория стиха. Л., 1968. С. 168—201.
- Иванов 1988 — Иванов В. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого: (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи; Воспоминания; Публикации. М., 1988. С. 338—366.
- Игл 1978 — Eagle H. Typographical Devices in the Poetry of Andrey Bely // Andrey Bely: A Critical Review. Lexington, 1978. P. 71—85.
- Илюшин 1986 — Илюшин А. А. О метрике силлабо-тонического стиха // Сов. славяноведение. 1986. № 5. С. 49—56.
- Илюшин 1988 — Илюшин А. А. Русское стихосложение. М., 1988.
- Калыгин 1986 — Калыгин В. П. Язык древнейшей ирландской поэзии. М., 1986.
- Ковтунова 1965 — Ковтунова И. И. О понятии инверсии // Проблемы современной филологии. М., 1965.
- Ковтунова 1976 — Ковтунова И. И. Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 43—64.
- Колмогоров 1966 — Колмогоров А. О метре пушкинских «Песен западных славян» // Рус. лит. 1966. № 1. С. 98—111.

- Колмогоров 1968 — Колмогоров А. Н. Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Теория стиха. Л., 1968. С. 145—167.
- Колмогоров, Прохоров 1963 — Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О дольнике современной русской поэзии // Вопр. языкознания. 1963. № 6. С. 84—95.
- Кондратов 1963 — Кондратов А. М. Статистика типов русской рифмы // Там же. С. 96—106.
- Корш 1898—1899 — Корш Ф. Е. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева // Изв. Отд. рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук. 1898. Т. III, кн. 3. С. 633—785; 1899. Т. IV, кн. 1. С. 1—100; кн. 2. С. 476—588.
- Костецкий 1975 — Костецкий А. Г. Содержательные функции поэтической графики: Автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. Киев, 1975.
- Котрелев 1967 — Котрелев Н. К вопросу о взаимоотношении ритма и метра // Материалы XXII науч. студ. конференции: Поэтика; История литературы; Лингвистика. Тарту, 1967. С. 4—9.
- Красноперова 1982 — Красноперова М. А. К вопросу о законе регрессивной акцентной диссимляции и его причинах // Russian Literature. 1982. Vol. XII, N II. P. 217—226.
- Лаферрьер 1980 — Laferrière D. The Teleology of Rhythm in Poetry: With Examples Primarily from the Russian Syllabotonic Meters // PTL: A Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1980. Vol. 4, N 3. P. 411—450.
- Левин 1982 — Левин Ю. И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Finitis duodecim lustris. Таллин, 1982. С. 151—154.
- Леви-Стросс 1972 — Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические. I. Сырое и вареное» [1964] // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 25—49.
- Лекомцева 1989 — Лекомцева М. И. Метрический перевод с фонологической точки зрения // Славянское и балканское языкознание: Просодия. М., 1979. С. 64—75.
- Лотман 1972 — Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
- Лотман 1988 — Лотман М. Русский стих: Семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX века: (А. А. Фети Н. А. Некрасов) // Słowiańska Metryka Porównawcza. III. Semantyka form wierszowych. Wrocław; Warszawa: Kraków; Gdansk; Łódź, 1988. S. 105—143.
- Лотман 1989 — Лотман М. Ю. К семантической типологии русского стихосложения // Славянское и балканское языкознание: Просодия. М., 1989. С. 76—98.
- Маллер 1971 — Маллер Л. М. Семантика трехсложных размеров в поэзии Некрасова // Некрасов и русская литература. Кострома, 1971. С. 89—91.
- Маллер 1982 — Маллер Л. М. Метрика Н. А. Некрасова и традиции русского стиха: Автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. М., 1982.
- Марков 1968 — Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968.
- Марков 1983 — Марков В. Ф. В защиту разноударной рифмы: (информативный обзор) // Russian Poetics. Columbus (Ohio), 1983. P. 235—261.
- Маяковский 1959 — Маяковский В. В. Как делать стихи? [1926] // Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. Статьи, заметки и выступления: ноябрь 1917—1930. М., 1959. С. 81—117.
- Надь 1979 — Nagy G. On the Origins of the Greek Hexameter: Synchronic and Diachronic Perspectives // Studies in Diachronic, Synchronic, and Typological Linguistics. Amsterdam, 1979. P. II. P. 611—631.
- Налимов 1979 — Налимов В. В. Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. 2-е изд., перераб. М., 1979.
- Недоброво 1912 — Недоброво Н. В. Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2. С. 14—23.
- Николаева 1979 — Николаева Т. М. Стихотворная и прозаическая строки: Первичное и модифицированное // Balcanica: Лингвистические исследования. М., 1979. С. 153—160.
- Овсяннико-Куликовский 1923 — Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы: (Теория словесности). 5-е изд. М.; Пг. 1923.
- Овчаренко 1984 — Овчаренко О. Русский свободный стих. М., 1984.
- Панов 1965 — Панов М. В. О строении заударной части слова // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 208—214.
- Панов 1989 — Панов М. В. Ритм и метр в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики, 1985—1987. М., 1989. С. 340—371.
- Папаян 1972 — Папаян Р. А. К вопросу о соотношении стихотворных размеров и интенсивности тропов в лирике А. Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1972. [Вып.] II. С. 268—290.
- Папаян 1980 — Папаян Р. А. Сравнительная типология национального стиха: (русский и армянский стих). Ереван, 1980.
- По 1984 — По Э. Философия творчества [1846] // По Э. Избранное: Стихотворения; Проза; Эссе. М., 1984. С. 639—651.

- Поливанов 1963 — *Поливанов Е. Д.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники [1930] // *Вопр. языкознания.* 1963. № 1. С. 99—112.
- Пяст 1931 — *Пяст В.* Современное стиховедение: Ритмика. Л., 1931.
- Руднев 1970а — *Руднев П. А.* О стихе драмы А. Блока «Роза и крест» // *Учен. зап. Тарт. ун-та.* 1970. Вып. 251. С. 294—334.
- Руднев 1970б — *Руднев П. А.* Ритм — метр — ритмическая форма: (к вопросу об уточнении стиховедческой терминологии) // *Тез. докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам.* Тарту, 1970. С. 151—154.
- Руднев 1971 — *Руднев П. А.* Метр и смысл // *Metryka słowiańska.* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. S. 77—88.
- Руднев 1973 — *Руднев П. А.* Из наблюдений над стихом А. Блока // *Slavic Poetics.* The Hague; Paris, 1973. P. 389—393.
- Руднев 1982 — *Руднев П. А.* О некоторых дискуссионных проблемах современной теории русского стиха // *Учебный материал по теории литературы: Лит. процесс и развитие рус. культуры XVIII—XX вв.* Таллин, 1982. С. 82—83.
- Руднев 1984 — *Руднев В.* [Рецензия] // *Лит. обозрение.* 1984. № 9. С. 72—73. — Рец. на кн.: Овчаренко О. Русский свободный стих. М., 1984.
- Руднев 1985а — *Руднев В.* Строфика и метрика: Проблема функционального изоморфизма // *Wiener slavistischer Almanach.* 1985. Bd. 15. S. 281—296.
- Руднев 1985б — *Руднев П. А.* [Рецензия] // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1985. Т. 44, № 3. С. 281—284. — Рец. на кн.: Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1984.
- Руднев 1986 — *Руднев В. П.* Стих и культура // *Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения.* Рига, 1986. С. 227—239.
- Руднев 1987 — *Руднев В.* 300 лет русского стиха // *Лит. обозрение.* 1987. № 1. С. 66—68. — Рец. на кн.: Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1984.
- Руднев 1988 — *Руднев В.* Стих и перевод: латышская и русская поэзия // *Даугава.* 1988. № 1. С. 99—107.
- Семенцов 1972 — *Семенцов В. С.* Ритмическая структура поэтического текста на примере анализа Бхагавадгиты: Автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. М., 1972.
- Смирницкая 1984 — *Смирницкая О. А.* Древнегерманский аллитерационный стих как архаическая система стихосложения: (к постановке проблемы) // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология.* 1984. № 3. С. 14—22.
- Смирницкая 1988 — *Смирницкая О. А.* Стих и язык древнегерманской поэзии: Автореф. дисс. на соискание уч. ст. докт. филол. наук. М., 1988.
- Смит 1976 — *Smith G. S.* The Versification of Marina Tsvetayeva's Lyric Poetry 1922—1923 // *Essays in Poetics.* 1976. Vol. 1, N 2. P. 21—50.
- Степанов 1928 — *Степанов Н.* Творчество Велимира Хлебникова // *Хлебников В. Собр. произведений.* Л., [1928]. Т. 1. С. 31—64.
- Струве 1968 — *Struve G.* Some Observations on Pasternak's Ternary Metres // *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of B. O. Unbegaun.* N. Y.; L., 1968. P. 227—244.
- Тарановский 1953 — *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. I—II. Београд, 1953.
- Тарановский 1956 — *Тарановски К.* Руски четворостопни јамб у првим двама деценијама XX века // *Јужнословенски филолог.* 1955/1956. Т. XXI, Књ. 1/4. С. 15—43, табл.
- Тарановский 1963а — *Тарановский К.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists.* Vol. 1. Linguistic Contributions. The Hague, 1963. P. 287—332.
- Тарановский 1963б — *Тарановски К.* Some Problems of Enjambement in Slavic and Western European Verse // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics.* 1963. Vol. VII. P. 80—87.
- Тарановский 1966а — *Тарановский К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // *Poetics. Poetyka. Poetika.* Warszawa, 1966. [Vol.] II. P. 173—196.
- Тарановский 1966б — *Тарановский К. Ф.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics.* 1966. Vol. X. P. 127—147.
- Тарановский 1975 — *Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // *XVIII век. Сб. 10.* Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 31—38.
- Тарановский, Прохоров 1982 — *Тарановский К. Ф., Прохоров А. В.* К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов; Третьяковский, Сумароков // *Russian Literature.* 1982. Vol. XII, N II. P. 145—194.
- Тимофеев 1931 — *Тимофеев Л.* Проблемы стиховедения: Материалы к социологии стиха. Л., 1931.
- Тимофеев 1958 — *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Томашевский 1923 — *Томашевский Б.* Русское стихосложение: Метрика. Пб., 1923.
- Томашевский 1924 — *Томашевский Б.* [Рецензия] // *Рус. современник.* 1924. № 3.



- С. 265—268. — Рец. на кн.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
- Томашевский 1929а — *Томашевский Б В* О стихе «Песен западных славян» [1916] // *Томашевский Б. О стихе.* Л., 1929. С. 63—76.
- Томашевский 1929б — *Томашевский Б В.* Пятистопный ямб Пушкина [1919] // *Там же.* С. 138—253.
- Томашевский 1929в — *Томашевский Б В* Проблема стихотворного ритма [1923] // *Там же.* С. 3—36.
- Томашевский 1929г — *Томашевский Б В* Стих и ритм: Методологические замечания [1925] // *Там же.* С. 37—62.
- Томашевский 1958а — *Томашевский Б В.* Стих и язык. М., 1958.
- Томашевский 1958б — *Томашевский Б В* Строфика Пушкина // *Пушкин: Исследования и материалы.* М.; Л., 1958. Т. II. С. 49—184.
- Трубецкой 1987 — *Трубецкой Н С.* К вопросу о стихе «Песен западных славян» А. С. Пушкина [1937] // *Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии.* М., 1987. С. 359—370.
- Тынянов 1965 — *Тынянов Ю Н* Проблема стихотворного языка [1923] // *Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка; Статьи.* М., 1965. С. 19—194.
- Унбеггаун 1956 — *Unbegaun В.* O Russian Versification. Oxford, 1956.
- Фосслер 1928 — *Фосслер К* Грамматические и психологические формы в языке [1919] // *Проблемы литературной формы.* Л., 1928. С. 148—190.
- Фролов 1988 — *Фролов Д. В* К вопросу о становлении и эволюции классического арабского стиха // *Проблемы исторической поэтики литературы Востока.* М., 1988. С. 243—268.
- Харджиев 1958 — *Харджиев Н И* Заметки о Маяковском // *Лит. наследство.* Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 397—430.
- Харлап 1966 — *Харлап М* О стихе. М., 1966.
- Холлэндер 1960 — *Hollander J.* The Metrical Emblem: (Abstract) // *Style in Language.* N. Y.; L., 1960. P. 191—192.
- Холлэндер 1975 — *Hollander J.* The Metrical Frame // *Hollander J. Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form.* N. Y., 1975. P. 135—164.
- Холшевников 1969 — *Холшевников В. Е.* Перебои ритма // *Русская советская поэзия и стиховедение.* М., 1969. С. 173—184.
- Чудовский 1914 — *Чудовский В* О ритме пушкинской «Русалки»: (Отрывок) // *Аполлон.* 1914. № 1/2. С. 108—121.
- Шапир 1987 — *Шапир И И* «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1987. Т. 46, № 3. С. 221—236.
- Шапир 1989 — *Шапир М И* Русская тоника и сарославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона // *Даугава.* 1989. № 8. С. 65—79.
- Шапиро 1989 — *Shapiro M.* The Meaning of Meter // *Russian Verse Theory.* Columbus (Ohio), 1989. P. 331—349.
- Шенгели 1923 — *Шенгели Г* Трактат о русском стихе. Ч. 1. Органическая метрика. 2-е изд., перераб. М.; Пг., 1923.
- Шенгели 1927 — *Шенгели Г.* Маяковский во весь рост. М., 1927.
- Шенгели 1960 — *Шенгели Г* Техника стиха. [2-е изд., перераб.] М., 1960.
- Шервинский 1961 — *Шервинский С В* Ритм и смысл: К изучению поэтики Пушкина. М., 1961.
- Эльсуорт 1980 — *Elsworth J.* The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought // *Andrey Bely: Centenary Papers.* Amsterdam, 1980. P. 68—80.
- Эпштейн 1986 — *Эпштейн М Н.* Фауст и Петр: (Типологический анализ параллельных мотивов у Гете и Пушкина) // *Гетевские чтения,* 1984. М., 1986. С. 184—202.
- Якобсон 1922 — *Якобсон Р.* Брюсовская стихология и наука о стихе // *Науч. изв. Акад. центра Наркомпроса. Сб. 2. Философия; Литература; Искусство.* 1922. С. 222—240.
- Якобсон 1975 — *Якобсон Р* Лингвистика и поэтика [1958—1960] // *Структурализм: «за» и «против».* М., 1975. С. 193—230.
- Янечек 1980 — *Janecek G.* Intonation and Layout in Bely's Poetry // *Andrey Bely: Centenary Papers.* Amsterdam, 1980. P. 81—90.
- Янечек 1984 — *Janecek G* The Look of Russian Literature: Avante-Garde Visual Experiments, 1900—1930. Princeton (N. Jersey), 1984.



## ЭРОТИКА СТИХА

### ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ЭТЮД

**Сергей Юрьевич МАЗУР** (род. 17.XI.1962, Белорецк) — филолог-русист. В 1986 г. окончил филологический факультет МГУ. Печатается с 1989 г. В кругу научных занятий: история русской литературы XVIII—XX вв., история русской филологической науки, стиховедение, теория поэтического языка.

Свобода Ходасевича в выборе тем не знает границ (<...> Эта священная небрезгливость его музы особенно резко выразилась в стихотворении «Под землей». Такого рода эпизоды можно найти в книгах по половым выпросам.

В. Набоков

Недавно среди бумаг В. Ходасевича было найдено и опубликовано такое стихотворение (Ходасевич 1989а: 168; 1989б: 241):

#### ПЭОН И ЦЕЗУРА

Трилистник смыслов

Покорствующий всем желаньям  
Таинственной владеет силой:  
Цезура говорит молчаньем —  
Пэон не прекословит милой.  
Но ласк нетерпеливо просит  
Подруга — и в сознание власти  
Он медленно главу возносит,  
Растягивая звенья страсти.

14 января 1916

По-видимому, подзаголовок — «Трилистник смыслов» — был призван помочь читателю глубже понять стихотворение. Постараемся разобраться в том, какие же три смысла имел в виду автор.

Первый из них — лирический, эротический, можно даже сказать, сек-

суальный. Этот сюжет основной — он вводится первой фразой и разрешается в последней. Герои стихотворения — Он и Она, и совершенно неважно, что Его зовут Пэон, а Ее — Цезура. Важно лишь то, что пэон — слово мужского рода, а цезура — женского. Здесь мы имеем дело со вторичной семантизацией категории рода, с грамматической метафорой, подобно знаменитому стихотворению Гейне («Ein Fichtenbaum steht einsam...»), где род существительных также становится обозначением пола: ein Fichtenbaum «сосна» — мужского, а eine Palme «пальма» — женского (ср. Гин 1985). Как известно, лермонтовский перевод этого стихотворения («На севере диком стоит одиноко...») «неэквиagramматичен»: в русском языке слово сосна женского рода. Это несоответствие оригинала переводу было критически отмечено А. Григорьевым и А. А. Потехиной и вызвало к жизни переводы Фета, А. Майкова и П. Вейнберга: первые двое передали ein Fichtenbaum сло-

вом кедр, третий — словом дуб [ср. кедр в переводе юного Тютчева и сосна/ель у М. Л. Михайлова (Щерба 1957: 98—99; Винокур 1959: 249—250, 393), а также — по другому поводу — замечание Р. О. Якобсона о «превращении всей системы грамматических категорий в язык страстей, в символику любовных союзов» (1987: 193)].

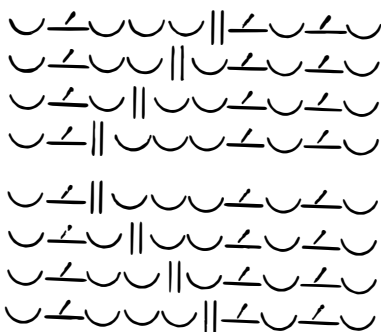
Второй смысл — стиховедческий — не менее очевиден, чем первый: именно он заявлен в заглавии стихотворения («Пэон и цезура»). Стихи о стихе, содержащие «автометаописание», или, лучше сказать, автологию, — то есть называющие признак, которым обладает сам текст, — были в духе эпохи. Таковы, например, лирические *bons mots* Анненского из его «Кипарисового ларца» (1910). И заглавие, и подзаголовок стихотворения Ходасевича указывают на этот сборник, и даже точнее — на цикл «Трилистник шуточный» (ср. также «Трилистник соблазна», «Трилистник обреченности», «Трилистник толпы», «Трилистник замирения» и т. д.). Так, сонет «Перебой ритма» содержит «перебой ритма»: слова в нем рвутся надвое между соседними строчками (ср. Холшевников 1969); кроме того, обращенный к Пэону третьему: «Узнаю вас, близкий рампе, // Друг крылатый эпиграмм, Пэ-//-она третьего размер» (Анненский 1959: 145), — этот сонет сам написан двуполным пеоном третьим — четырехсложным размером с обязательным ударением на третьем слоге. А идущий вслед за ним сонет «Пэон второй — пэон четвертый», в свою очередь, написан пеоном четвертым: в нем обязательно ударными оказываются четвертый и восьмой слоги каждого стиха (ср. также Тименчик 1975: 218). С другой стороны, игра с цезурой восходит еще к пушкинскому «Домике в Коломне»: «Признаться вам, я в пятистопной строчке // Люблю цезуру на второй стопе» (Пушкин 1948: 84), то есть после четвертого слога. Как заметил М. Г. Харлап, именно слово цезуру эту самую цезуру уничтожает (1980: 221; ср. Сельвинский 1930: 263). (Кстати, Пушкину принадлежат и классические образцы «автометаописания»: пространными рассуждениями об октаве насыщено начало поэмы, написанной восьмистрочными строфами — октавами.)

Каково же стиховедческое содержание терминов «пэон» и «цезура» в стихотворении Ходасевича? Вот что говорит по этому поводу комментарий: «Пэон — здесь в значении регулярного пропуска метрического ударения на четвертом слоге. Цезура — регулярная внутрискриховая пауза» (Ходасевич 1989б: 411). Надо признать, что в этих объяснениях много неясного и неточного. Действительно, каждый стих «Пэона и цезуры» имеет ударение на втором, шестом и восьмом слоге, а четвертый слог неизменно безударен. Но пеоничность начала строк создается, в первую очередь, обязательной ударностью второго слога, а вовсе не обязательной безударностью четвертого. Даже если бы этот слог был и не стопроцентно безударен, при абсолютной ударности второго слога мы имели бы стопу пеона (ср. ритмы пеона III и пеона IV в тех сонетах Анненского, на которые ориентировался сам Ходасевич). И наоборот: даже при стопроцентной безударности четвертого слога произвольная ударность второго превратила бы стих этого произведения в 4-стопный ямб (хотя и со своеобразным ритмическим рисунком).

Что касается цезуры, то вряд ли под «регулярной внутрискриховой паузой» комментаторы понимают наличие словораздела как такового, хотя именно такое значение имел термин «цезура» у стиховедов 1910-х годов. Скорее всего, речь идет о регулярном словоразделе в определенном месте стиха. Но ритмическая индивидуальность стихотворения как раз в том и состоит, что место цезуры в нем не закреплено: в первой строфе она свободно передвигается от конца к началу, последовательно разделяя 5-й и 6-й, 4-й и 5-й, 3-й и 4-й и наконец 2-й и 3-й слоги, а во второй строфе возвращается от начала к концу, вновь пролекая после 2-го, затем после 3-го, 4-го и наконец 5-го слогов.

Таким образом, размер «Трилистника смыслов» — это логзод, то есть стих с неравносложными междуударными промежутками, в котором расположение сильных (в данном случае, обязательно ударных) и слабых (в данном случае, обязательно безударных) слогов повторяется из строки в строку. [В пользу того, что у Хо-

дасевича — именно логазд, а не ямба, говорит также абсолютная ударность 6-го слога — наименее ударного среди четных слогов в обычном русском 4-стопном ямбе (ср., например, Красноперова 1982)]. Логазд Ходасевича заключает в себе стопу пеона и две стопы ямба (обычную и наращенную на один слог), а ритмическое своеобразие ему придает передвижная цезура — переменный слвораздел после постоянного ударения, хотя сама подвижность этого слвораздела подчиняется в то же время строгому алгоритму:



(Дужкой обозначены безударные слоги, знаком ударения над горизонтальной чертой — ударные, двумя вертикальными чертами — место цезуры.) Конечно, теоретически допустимо рассматривать этот логазд как последовательность стоп амфибрахия, анапеста и опять амфибрахия. Но такой взгляд противоречил бы воле автора, который видел в своем стихе именно «пэон» (ср. Илюшин 1986: 54 и др.).

На этом толкование второго, версификационного смысла «Пэона и цезуры» можно было бы закончить, поскольку герменевтический подход позволяет ограничиться имманентным рассмотрением текста — без привлечения внешних (и в частности, генетических) фактов. Но в нашем случае вопрос о том, почему поэт выбрал именно этот стиховедческий сюжет, не лишен интереса и имеет, как кажется, правдоподобное объяснение. Когда вышел из печати «Символизм» и привлек всеобщее внимание к вопросам ритмики, многие критиковали А. Белого за то, что он не учел ритмической функции слворазделов, сосредоточившись только на анализе «пиррихических форм»

(Брюсов 1910: 56—59; Белый 1981а: 116—117; Бобров 1915: 5, 20; Якобсон 1985: 240 и др.). В 1910-е годы русские стиховеды (и прежде всего кружок ритмистов при издательстве «Мусагет») занялись вопросом о том, как соотносятся между собой пиррихий («пэоны») и слворазделы («малые цезуры») (Недоброво 1912: 25—26; Бобров 1915: 39; и др.). В этом контексте следует рассматривать и стихотворение Ходасевича: поэт намеренно брал одну (III) модуляцию 4-стопного ямба и продемонстрировал ритмическую выразительность слворазделов. Он показал, что достаточно менять их место в стихе, чтобы статичный, «бедный», как его называл А. Белый, ритм превратился в богатый, динамичный, выражающий оттенки смысла. Но многожды повторенная подряд III форма 4-стопного ямба превращает его в логазд, так же как «малая цезура», входя в алгоритм стиха, превращается в некое подобие «большой»: в цезуру «переменную», по терминологии Брюсова (1919: 18—19), колеблющуюся между постоянными ударениями (у Брюсова: «в пределах одной стопы»). Что ж, заказывали Индию — открыли Америку.

Конечно, оба смысла — эротико-сексуальный и стиховедческий — не существуют у Ходасевича отдельно друг от друга, но неразрывно переплетаются между собой. С глубокой древности и сам процесс порождения поэтического текста, и внутренняя динамика стиха представлялись связанными с эротическим началом: «⟨...⟩ при чтении гимнов жрец первые две четверти стихов произносит отдельно, а две другие вместе, что якобы служило символическим воспроизведением того, как при половом акте женщина раздвигает бедра, а мужчина свои сдвигает» (Мергаутова, Мергаут 1969: 39). Эта связь эроса и стиха отразилась в поэтической терминологии: «⟨...⟩ ямба по-гречески связан с Ямбой, женщиной, олицетворением женского начала ⟨...⟩ Древние, говорит Аристид Квинтиллиан, считали ритм мужским началом, а мелодию — пассивным, женским». За этим стоит «представление о двух частях времени, из которых одна часть мужичина, а другая — женщина. Остаток этого в терминах, хотя и поздних: мужская цезура (на долгом

слоге) и женская (на кратком)) (Фрейденберг 1948: 307; ср. Якобсон 1985: 244—245).

В XX веке об изначальном единстве Любви и Искусства напомнили старшие современники Ходасевича — символисты. Вяч. Иванов, например, писал (1912): «Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенькою эротического восхождения» (Иванов 1916: 150). Но то, что в высоком плане осмыслялось как проявление Эроса в отношениях Поэта с его Музой [ср. знаменитый отзыв Тургенева о Некрасове: «Нет! Поэзия и не ночевала тут» (Тургенев 1964: 30) — и отклик Вяч. Иванова: «Может быть, и не ночевала, но во всяком случае приходила к нему по ночам» (Чуковский 1921: 3; ср. Мандельштам 1967: 5)], — то в низком плане становилось предметом пародийного (скабрезного или гривуазного) осмысления. Естественно, что в таком контексте поэтологические термины легко приобрели не только эротическую, но даже футууральную семантику. Разумеется, наибольшие возможности для этого предоставляла традиционная классификация клаузул, то есть деление стиховых окончаний на мужские (ударные) и женские (с ударением на предпоследнем слоге). Так, все в том же «Домике в Коломне» правило альтернанса (т. е. чередования мужских и женских рифм), отрефлексированное Пушкиным (Ну женские и мужские слоги!), по остроумному замечанию С. А. Фомичева, «предвосхитило анекдотический сюжет с переодеванием» и отозвалось в эпиграфе из Овидия, появившемся было в беловом автографе поэмы: *Modo vir, midi femina* (Фомичев 1984: 129; Ронен 1989: 289). Не менее интересен стих Лермонтова *А рифмы льются м(альф)ьей* (1936: 20), где особенно характерно то, что само это слово малафьей как раз и образует мужское окончание лермонтовского стиха.

В начале XX века, и особенно в 10-е годы, эротическое обыгрывание стиховедческих терминов стало широко распространенным явлением, а натуралистические подробности уже не вызывали комического эффекта:

«И рифма, перегружена//Всей полнотою мироздания, //Как рубенсовская жена, //Лежит в истоме ожидания...» (Лившиц 1989: 90); «И ваш облик хранят//Эти строгие стены, //Словно рифмы строфы дрожат поэты хранят» (Шершеневич 1920: 66). Особенно характерно в этом отношении стихотворение Шершеневича «Фривольные диссонансы» (9.VI.1913), которое мы позволим себе процитировать целиком: «У других поэтов связаны строчки//Рифмою, как законным браком, //И напевность метра, как венчальные свечи//Теплятся в строфном мраке. //А я люблю только связь диссонансов, //Связь на вечер, на одну ночь! //И, с виду неряшливый ритм, как скунсом, //Закрывает строфы — правильно точен. //Иногда допускаю брак гражданский — //Ассонансов привередливый брак! //Но они теперь служат рифмой вселенской //Для всех выдвигающихся писак. //А я люблю только гул проспекта, //Только рев моторов, презираю тишь... //И кружатся в строфах, забывших такты, //Фонари, небоскребы и столбы афиш» (Шершеневич 1913: 9).

Традиционный набор стиховедческих терминов, приобретавших по случаю сексуальную выразительность, был относительно невелик (Мазур 1989: 35—36). Поэтому неожиданным и редким кажется расширение эротико-стиховедческого словаря в стихотворении Фета (1937: 222): «Друг мой, бессильны слова, — одни поцелуи вселили... //Правда, в записках твоих весело мне наблюдать, //Как прилив и отлив мыслей и чувства мешают //Ручке твоей поверять то и другое листку; //Правда, и сам я пишу стихи, послушный богине, — //Много и рифм у меня, много размеров живых... //Но меж ними люблю я рифмы взаимных лобзаний, //С нежной цезурой уст, с вольным размером любви». Это стихотворение Фета сплошь автологично. Во-первых, в нем нет рифм, а есть «рифмы взаимных лобзаний», то есть внутренние созвучия, типа того, что отметил О. Ронен (1989: 288): «... Как прилив и отлив мыслей и чувства мешают...» и «Но меж ними люблю я рифмы взаимных лобзаний...». Эти строки композиционно симметричны: по смыслу и синтаксическим стихотворение распадается на две части (по два

элегических дистиха в каждой), и первые строки второго дистиха в обеих частях прихотливо «рифмуются» друг с другом: ... лив мы ... — рифмы. Неожиданная составная «рифма» (... лив мы...) выделена ритмическим курсивом: строка, в которой она появляется, — единственная в стихотворении, где нарушаются законы метра (второе полустишие гексаметра не должно начинаться с ударного слога). Во-вторых, словами о «нежной цезуре» Фет не только указывает на ее обязательность, но и подчеркивает ее ритмическую роль (так, внутренние созвучия, на которые указал О. Ронен, принадлежат именно на цезуру). И наконец, «вольным размером любви» здесь назван элегический дистих, который, конечно же, урегулирован строже, чем *vers libre*, но который все же свободнее классической силлаботоники (поскольку допускает колебание междуударных интервалов).

Вводя в систему окказиональной «эротической» лексики слова «пэон» и «цезура», Ходасевич во многом оказывался новатором. В чувственном переосмыслении первого из них он был, по-видимому, оригинален; пикантную двусмысленность второго ему могли подсказать стихи Фета. Спрашивается, благодаря чему стал возможен самый перевод с языка поэтики (*ars poetica*) на язык любви (*ars amandi*)? Можно предположить, что эротические метафоры Ходасевича, помимо рода имен существительных, мотивированы еще и тем, что цезура (*caesura*), являющаяся собой своего рода дыру в середине стиха, буквально значит «рассечение» (ср. у Фета: ... С нежной цезурою уст), а изощренная маскулинность пэона подчеркнута тем, что он является самой длинной в русском стихосложении стопой — это «чрезмерно» выросший, вдвое удлинившийся ямб или хорей. В каждом стихе мужское начало сосредоточено слева, а женское — справа: маскулинности пэона в первом полустишии противостоит женская клаузула во втором. Возможно, свою роль сыграла и акцентная структура обеих лексем: так, слово пэон имеет мужское окончание, а слово цезура — женское. Немаловажно и то, что А. Белый называл каждый пропуск метрического ударения «ускорением», а появление

сверхсхемного ударения — «замедлением» (Белый 1910) (ср.: Растягивая звенья страсти). А. Белого поправил В. Чудовский: «Термины „замедление“ и „ускорение“ следует понимать осторожно: напевные пэоны могут быть произносимы чрезвычайно медленно» (1914: 112). Понятно, что такая терминология сама подталкивала к поиску других, внеположных стиху смыслов.

Именно на пути взаимной мотивировки эротического и стиховедческого начал нас ждет обретение третьего смысла, являющего собой полное слияние первых двух. Что на уровне лексики воспринимается как сходство, то на уровне стиха предстает как тождество. Текст оказывается автологичным вдвойне: герои стихотворения — Пэон и Цезура — это не просто компоненты его стиха; их соитие, положенное в основу сюжета, одновременно воссоздано средствами метра и ритма. Схема стиха (см. выше) есть в такой же степени схема фрикции и содержит изображение полового акта. Поначалу пэон и цезура друг с другом не соприкасаются. При этом цезура активна, а пэон пассивен (покорствуя ее желаньям). В первой строфе она надвигается на пэон, а пэон погружается в цезуру, во второй — совершается обратное ритмическое движение. [Вообще автологический принцип для этого текста Ходасевича едва ли не основной: не случайно в третьем стихе слово цезура оканчивается на цезуре, в следующем стихе слово пэон приходится на сильное место пэона, а в последнем стихе слово растягивая образует ритмическую форму, которую С. П. Бобров в 1915 г. назвал «замедлением»: «(...) слова с ударением на конце дают *maximum* ускорения, слова с ударением в начале — *maximum* замедления» (Бобров 1918: 195, 193; ср. Якобсон 1987: 193).]

Напоследок отметим, что визуальное-эротическое и, более того, моторно-эротическое переживание поэтического ритма, нашедшее себе столь точное выражение в стихотворении «Пэон и цезура», было для Ходасевича привычным и органическим. Вот как, например, он описывает историю зарождения одного своеобразного стихотворного ритма (случай относится к 1921 г.): «Вперед меня шла наярманная проститутка, в блестя-

щих туфельках, с папиросой в зубах. На ходу она крепко, ритмически раскачивала тугими бедрами, причем правым как-то особенно поддавала с некоторой задержкой, так что в общем походка ее слагалась в ритмическую фигуру, образуемую анапестом правого бедра и ямбом левого. Идя за нею, невольно в лад сочинил я стихи — как бы от ее имени:

Ходит пес  
Барбос,  
Его нос  
Курнос,  
Мне вчерась  
Матрос  
Папирос  
Принес.

(Ходасевич 1982: 118)

[Ср. другое описание этого события: «Возвращаясь с рынка, сочинил частушку о матросе и бляди. Ритм: вихляние ее зада» (Ходасевич 1989б: 388).]

Скорее всего, соединение моторной и версификационной метафоры является не столько отражением индивидуальной психологии Ходасевича, сколько его откликом на современные стиховедческие теории: в середине 1910-х годов А. Белый выдвинул и пропагандировал понятие «ритмического жеста» (Белый 1981б и др.). Вряд ли мимо внимания Ходасевича прошло и наблюдение В. Чудовского: «⟨...⟩ в первой главе „Евгения Онегина“ ⟨...⟩ неподдельное волнение Пушкина при описании ножек сказалося в редких формах на подбор. Эти строфы — настоящее откровение психологии творчества как доказательство теснейшей связи между чувством и ритмом» (1915: 94). Подобные взгляды разделял сам Ходасевич, писавший о поэзии Анненского: «Когда читаешь его стихи ⟨...⟩ чувствуешь, как человек приближается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритм стихов Анненского,

их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои» (1922: 124; курсив мой. — С. М.).

Итак, иконика стиха, обнаруженная нами у Ходасевича, не есть нечто случайное и тем более навязанное нами «невинному» поэту. Думается, это было сознательное обыгрывание стиховедческих концепций, и прежде всего опытов Белого в области «эмблематики смысла». Автор «Символизма» был убежден в том, что ритм непосредственно связан со смыслом (см. Шапир 1987: 227—228; 1990: 290—291), иконичен по своей природе и поэтому изобразим графически, в виде «лестниц», «крыш», «квадратов», «ромбов», «крестов», «корзин» и т. д. (Белый 1910). Высоко оценивая концепцию Белого, Ходасевич тем не менее относился к ней критически: «Тогда-то и начал я настаивать на необходимости изучения ритмического содержания вести не иначе, как в связи с содержанием смысловым. Об этом шли у нас пререкания то с глазу на глаз, то в кружке ритмистов, который составилась при издательстве „Мусагет“ (Ходасевич 1939: 79). Очевидно, что оба поэта вкладывали в понятие «ритма» и «смысла» разное содержание. Белый, смешивая два значения слова «ритм» (ср. Жирмунский 1975: 51), говорил о невыразимом словами Ритме-Смысле; Ходасевича, напротив, занимал скорее вопрос о связи стихотворного ритма и словесного мотива. Белый не мог — да и не хотел — показать, как ритмические фигуры коррелируют с поэтической темой; Ходасевич считал это необходимым: «внесмысловая ритмика» казалась ему «ложным и вредным делом» (Ходасевич 1939: 79). Экспериментальное стихотворение «Пэон и цезура» стало весомым аргументом Ходасевича в его споре с Белым: он продемонстрировал такую возможность сопряжения ритма и смысла, которая осталась незамеченной основоположником современной науки о стихе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Анненский 1959 — Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.  
Белый 1910 — Белый А. Символизм. М., 1910.  
Белый 1981а — Белый А. К вопросу о ритме: Посвящаю В. Я. Брюсову // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 112—118.  
Белый 1981б — Белый А. О ритмическом жесте // Там же. С. 132—139.  
Бобров 1915 — Бобров С. Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915.  
Бобров 1918 — Бобров С. П. Описание стихотворения Пушкина «Виноград» // Пушкин

- и его современники. Пг., 1918. Вып. XXIX/XXX. С. 188—209.
- Брюсов 1910 — Брюсов В. Об одном вопросе ритма: (По поводу книги Андрея Белого «Символизм») // Аполлон. 1910. № 11. С. 52—60 (1-й pag.).
- Брюсов 1919 — Брюсов В. Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919.
- Винокур 1959 — Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Гин 1985 — Гин Я. И. Грамматический род как категория поэтического языка: (на материале русского языка): Автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. Л., 1985.
- Жирмунский 1975 — Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975.
- Иванов 1916 — Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916.
- Илюшин 1986 — Илюшин А. О метрике силлабо-тонического стиха // Сов. славяноведение. 1986. № 5. С. 49—56.
- Красноперова 1982 — Красноперова М. А. К вопросу о законе регрессивной акцентной диссимилляции и его причинх // Russ. Lit. 1982. Vol. XII, № II. P. 217—226.
- Лермонтов 1936 — Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1936. Т. II.
- Лившиц 1989 — Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения; Переводы; Воспоминания. Л. 1989.
- Мазур 1989 — Мазур С. Ю. Вл. Маяковский: стихи о рифме: (Анатомия и физиология тропов в лирическом сюжете) // Проблемы поэтического языка. М., 1989. Т. I. С. 34—36.
- Мандельштам 1967 — Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967.
- Мергаутова, Мергаут 1969 — Мергаутова Э., Мергаут Б. От вед к брахманизму // Боги, брахманы, люди: Четыре тысячи лет индуизма. М., 1969. С. 16—42.
- Недоброво 1912 — Недоброво Н. В. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге // Труды и дни. 1912. № 2. С. 23—27.
- Пушкин 1948 — Пушкин. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1948. Т. 5.
- Ронен 1989 — Ронен О. Два полюса паронимазии // Russian Verse Theory. Columbus (Ohio), 1989. P. 287—295.
- Сельвинский 1930 — Сельвинский И. Кодекс конструктивизма // Звезда. 1930. № 9/10. С. 253—271.
- Тименчик 1975 — Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой // Russ. Lit. 1975. № 10/11. P. 213—226.
- Тургенев 1964 — Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма. М.; Л., 1964. Т. 7.
- Фет 1937 — Фет А. А. Полное собрание стихотворений Л., 1937.
- Фомичев 1984 — Фомичев С. А. Октавы «Домика в Коломне» Пушкина: (строфа и сюжет) // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 125—131.
- Фрейденберг 1948 — Фрейденберг О. М. К вопросу о происхождении греческой метрики // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1948. № 90. С. 290—320.
- Харлап 1980 — Харлап М. Г. Полемический смысл «Домика в Коломне» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39, № 3. С. 219—229.
- Ходасевич 1922 — Ходасевич В. Об Анненском // Феникс: Сб. худож.-лит., науч. и филос. М., 1922. Кн. 1. С. 122—136.
- Ходасевич 1939 — Ходасевич В. Некрополь: Воспоминания. Врuxellex, 1939.
- Ходасевич 1982 — Ходасевич В. Избранная проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1982. Т. 1.
- Ходасевич 1989а — Ходасевич В. Стихотворения: (Публ. Н. А. Богомолова) // Рус. лит. 1989. № 2. С. 164—171.
- Ходасевич 1989б — Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989.
- Холшевников 1969 — Холшевников В. Е. Перебои ритма // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 173—184.
- Чудовский 1914 — Чудовский В. О ритме пушкинской «Русалки»: (Отрывок) // Аполлон. 1914. № 1/2. С. 108—121.
- Чудовский 1915 — Чудовский В. Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе «Евгения Онегина») // Там же. 1915. № 8/9. С. 55—95.
- Чуковский 1921 — Чуковский К. Некрасов и мы // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 3. С. 3.
- Шапир 1987 — Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46, № 3. С. 221—236.
- Шапир 1990 — Шапир М. И. Комментарии // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 255—365.
- Шершеневич 1913 — Шершеневич В. Экстравагантные флаконы. М., [1913].
- Шершеневич 1920 — Шершеневич В. Лошадь как лошадь. М., 1920.
- Щерба 1957 — Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
- Якобсон 1985 — Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.
- Якобсон 1987 — Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.





## ПОЭТ- АССЕНИЗАТОР У МАЯКОВСКОГО И ВОКРУГ

ИЗ ИСТОРИИ ОБРАЗА

Читатель долго и напрасно  
Понять пытается одно:  
Навозну кучу видит ясно,  
Но где жемчужное зерно?

М. Бескин, «Новому  
времени», 1911

Незадолго до своей трагической смерти в Первом вступлении в поэму «Во весь голос» (дек. 1929 — янв. 1930) Маяковский сказал о себе так: «Я, ассенизатор//и водовоз,//революцией//мобилизованный и призванный» (ср.: «Роясь//в сегодняшнем//окаменевшем говне . . .»). Было бы наивно видеть в этих словах лишь указание на очистительную работу поэта во имя революции. Образ «ассенизатора» и «фекальная» тема име-

ют в русской поэзии свою традицию, во многом независимую от тех или иных социальных потрясений, но зато неразрывно связанную с литературной борьбой первой трети XX в. Корни образа «ассенизатора» уходят в историю (и предысторию) раннего футуризма. В стихотворении «Испарь свинины и навоз» (1913) А. Крученых писал:

Лежу и греюсь близ свиньи  
На теплой глине,

---

Леонид Фридович КАЦИС (род. 17.XI.1958, Москва) — инженер-приборостроитель и историк литературы. Окончил Московский институт химического машиностроения (1981). Награжден серебряной медалью ВДНХ СССР за разработку вакуумной разрядной лампы (1989). 1984 г. — первая публикация по аналитической химии, 1987 г. — первая публикация по литературоведению. Историко-литературные работы Л. Ф. Кациса посвящены творчеству Маяковского, Кузмина, Ахматовой, Мандельштама, Сельвинского, Набокова и др. Особое внимание исследователя привлекает история «фекальной темы» в русской литературе — опыт ее кропотливого изучения мы предлагаем вниманию читателей. Тем из них, кому выбор предмета может показаться экстравагантным и предосудительным, мы ответим словами А. П. Сумарокова:

Трудолюбивая пчела себе берет  
Отсюда то, что ей потребно в сладкий мед,  
И, посещаща благоуханну розу,  
Берет в свои соты частицы и с навозу.

Испарь свинины  
И запах псины,  
Лежу доброю на аршины.

Спустя два десятилетия Б. Лившиц вспоминал: «В бюджетлянском муравейнике, хозяйственно организованном Давидом Бурлюком, всякая вещь имела определенное назначение. Красовавшаяся перед воротами в ставнице речетворцев навозная куча, на вершине которой, вдыхая запах псины, нежилась автор „дыр-бул-щела“ (sic! — Л. К.), высилась неспроста. Это было первое испытание для всех, кого привлекали шум и гам, доносившиеся из нашего лагеря. Кто только не спотыкался об эту кучу, заграждавшую подступ к хлебниковским грезогам и лебедам. Чуковский растянулся во весь свой рост, верхний нюх Бурлюка еще раз оправдал себя на деле, а бедный Крученных, кажется, до сих пор не понявший роли, на которую его обрел хитроумный Давид, возгордился пуще прежнего.

Так создавалась внешняя история русского футуризма» [1, с. 441]. Мы постараемся в меру наших сил проследить ее вглубь, снимая слой за слоем.

## 1

Широко известно, что в поэме «Во весь голос» найдла отражение полемика Маяковского с Литературным центром конструктивистов (ЛЦК) — ей посвящен знаменитый фрагмент «Засадила садик мило...». Однако в действительности полемичность Первого вступления в поэму значительно глубже, и многие образы, которые, на первый взгляд, кажутся самоценными, в действительности представляют собой ответ Маяковского на полемические выпады его литературных противников, в частности имажинистов и конструктивистов. Одним из таких образов, нагруженных самыми разными коннотациями, оказалась символическая фигура поэта-ассенизатора.

Обнаружить родословную этого образа и связать его с творчеством конструктивистов пыталась С. А. Коваленко. Она писала: «Малозначительные литературные факты, случайные образы силой его (Маяковского. — Л. К.) творческой фантазии пре-

ображались, получали новую, уже вечную жизнь. И в чем-то отталкиваясь от назойливо мельтешивших на литературной арене „немых рыцарей“ (имеются в виду „Ночные рыцари“ К. Митрейкина. — Л. К.), Маяковский шел к образу большой художественной обобщенности и исторической конкретности. Рождалось знаменитое и, как ни странно, в чем-то полемически подсказанное стихами Митрейкина: „Я, // ассенизатор // и водовоз...“ [2, с. 333—334]. Уловив связь автохарактеристики Маяковского со стихами Митрейкина, С. А. Коваленко не пошла дальше чисто внешнего, словесного сходства. Между тем дело обстоит намного сложнее. Образ «ассенизатора» родился отнюдь не у Митрейкина — он уже много лет связывался с Маяковским в поэтическом сознании современников.

Хотя само слово «ассенизатор» в поэзии конструктивистов практически не встречается, в ней постоянно используется выражение «ассенизационный обоз» и его всевозможные эвфемизмы. Именно «ассенизационный обоз» оказывается связующим звеном между поэтом-ассенизатором и позднего Маяковского и поэтом-лошадью у раннего: «Деточка, // все мы немножко лошади...» («Хорошее отношение к лошадям», 1918, и мн. др.). Даже тем, кто сочувствовал Маяковскому, поэт представлялся в образе тяжеловоза, ломовика:

Он возчик, и он же конь,  
Он прихоть, и он же право.  
Вздыхнул, поплевал в ладонь:  
— Держись, ломовая слава!

Здорово, булыжный гром!  
Звнул, козырный — и снова  
Оглоблей гребет — крылом  
Архангела ломового.

М. Цветаева, «Маяковскому»,  
1921

Таким образом, антагонистам оставалось только впрямь поэта в обозе экскрементами, чтобы создать устойчивые, но незатейливые клише, позволяющие откровенно и вместе с тем безнаказанно поносить творчество Маяковского.

В стихотворении К. Митрейкина «Ночные рыцари» (1928; из цикла «Люди почетных профессий») читаем: «Гремя и шурша еР и Ша // Мар-

шируют перед буквенным строем <ср. у Маяковского: „Есть еще хорошие буквы://Эр,//Ша,//Ща“ („Приказ по армии искусства“, 1918). — Л. К.)// Чтоб передать торжественный шаг// Никем не воспетых героев<...> Спешат пешеходы, трещат трамвай// И с замедлением ритма// Вздыхает и стонет в полусне мостовая,// Прислушайтесь, что говорит она:// — „Истоптана я... Теперь хорошо!“// Все тише и тише и тише.// Последний лунатик трамвай прошел// И ниже сползают крыши.// И вот, через Каменный, шаткий мост,// Готовый к упорному бою —// Гремя проезжает ночной обоз,// Сшибая прохожих аммиачной волною.// Бочки, как сейфы! Не страшен лом!// Гордые лошади — медленным шагом и т. д. Ср. у Маяковского: «По мостовой// моей души изъезженной// шага помешанных// вьют жестких фраз пяты» («Я», 1913). Нетрудно видеть, что произведение Митрейкина сплошь соткано из издевательски переосмысленных образов поэзии Маяковского, причем сам поэт здесь — и лошадь, и ассенизатор, и мостовая, а циничское упоминание поэмы «Хорошо!» — фирменный знак «антимаяковской» кампании.

Стихотворение Митрейкина само по себе — яркий пример полемики конструктивистов с Маяковским, но роль лидера и основной ударной силы, естественно, принадлежала не ему. Глава группы конструктивистов И. Сельвинский поставил такой эпиграф к 1-й главе романа «Пушторг»:

... На миг покрыл трамвайный звон  
Шум улиц. Но под синей сеткой  
Рысак отмахнет вымах свой,  
Свой цокот музыкально-редкий.  
Навстречу просмердит обоз  
Ассенизационных бочек,  
Но вновь дыханье вешних почек  
Из парка ветерок донес...

И чуть ниже, в самом тексте: «На феерию, точно в гости к боженке <ср. „Мистерию-буфф“ и феерию „Клоп“. — Л. К.)// Зрительный зал автобуса полз <ср. „Автобус по Москве“. — Л. К.)// Огромных сифонных бочек// Ассенизационный обоз». Приведенные строки Сельвинского и Митрейкина восходят к двум стихотворениям Маяковского (1913). Ср. «Шумики, шумы и шумищи»:

По эхам города проносят шумы  
на шепоте подошв и на громах  
колес,  
а люди и лошади — это только  
грумы,  
следящие линии убегающих кос.

Пронесят девоньки крохотные  
шумики.

Ящички гула пронесет грузовоз.  
Рысак прошуршит в сетчатой  
тунике.

Трамвай расплещет перекаты  
гроз.

Аналогичные мотивы есть и в «Адище города».

Как видно, «ассенизационная» травля Маяковского уходит своими корнями в 1913 г. Это не случайно. В октябре—ноябре 1913 г. К. Чуковский выступил с рядом докладов и статьей о футуризме. Ему отвечал Д. В. Философов, который охарактеризовал Чуковского так: «Он мужественно исполнил роль ассенизатора, увлек публику своей шампанской речью». Этот и некоторые другие отзывы о своем творчестве молодые поэты привели в «Первом журнале русских футуристов» (1914. № 1/2), где, в ответ на выступление Чуковского в Тенишевском училище, Б. Лившиц писал в «Копролитическом монументе»: «<...> можно было бы <...> на этом покончить, если бы критические упреждения господина Чуковского ограничились только литературной копрофагией (бедняга, с каким аппетитом набросился он на крученыховские „Испарь свинины и навоз“). [Важную роль в создании «Копролитического монумента» сыграл, по-видимому, Д. Бурлюк (см. его неопубликованные «Фрагменты из воспоминаний футуриста», 1929—1932); указано А. Е. Парнисом.]

Но, пожалуй, первым намеком на страсть Чуковского к литературной «копрофагии» не Б. Лившиц и Д. Бурлюк и даже не Д. В. Философов, а В. В. Розанов в статье «Богатый и убогий» («Новое время». 1911. 22 марта): «Очень странно для писателя: не проводит никакой мысли. Что же он пишет? — „А так, пишет. И превосходно пишет“. В каком роде? для чего? — „Он, собственно, клюется. Ключнул одного. Ключнул другого“. — „Да для чего?!“ — „А так, чтобы вышло осязательное впечатление. Больше ни для чего“... Странно... Не

столько писатель, сколько воробей: потому что, если Чуковского самого спросить, на кого он походит, на орла или воробья, то он, залившись краской стыда, смущенно и невнятно пробормочет: „Конечно, на воробья, орлиного во мне ничего нет. И я клюю все маленькое, маленьким клювом и маленькие зернышки“ (цит. по: Наше наследие. 1989. № VI. С. 56). По-видимому, образ воробья, расклеивающего чужой помет, был вызван к жизни статьей Чуковского об А. М. Ремизове, помещенной бок о бок с «Открытым письмом В. В. Розанову» в том же самом сборнике «Критических рассказов», который открывался работами о Вербицкой и Натэ Пинкертоне, заслужившими особую язвительность Розанова в «Богатом и убогом». Статья Чуковского «Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова» начинается с подробных и многочисленных выписок из прозы Ремизова, трактующих общий сюжет: параша, навоз, дерьмо, ассенизационный обоз... Нельзя не заметить, что у Ремизова Чуковский обратил внимание именно на те мотивы, которые он через два-три года выделит как наиболее важные в эстетике футуристов. Приведем только два примера:

«Кого-то в рассказе Ремизова арестанты окунают в парашу. Ремизов и сам себя чувствует так, как будто его окунули в парашу» [3, с. 142];

«И завидев кого-то, кто весь в грязи, почему-то этот Павлушка и сам пожелал опаскудиться:

— Быть бы вот этим отходником, трясущимся в бочке, ехать бы, трястись оборванному и голодному в ночь на грязную работу, нюхать этот отвратительный запах, копаться в зловонной бурде.

Очень странно. Не правда ли? Сам же хочет грязи и муки, и что страннее всего, он не один у Ремизова. Петя в романе „Пруд“, ложится посередине улицы в лужу, бултыхаясь, грязнит и мажет свою шинель, — почему?» [3, с. 161].

Вернемся к Сельвинскому. Надо думать, что именно с тем критическим амплуа Чуковского, на которое обратили внимание Лившиц, Бурлюк, Философов и Розанов, связана первая строфа «Пушторга», разделяющая два «ассенизационных обоза» — в эпиграфе и во второй строфе 1-й главы:

Цветные дымы в пятый час.  
Из дыма, сурика и загара  
Возникла сусальная церковь  
заката,  
Каплями колоколов сочась;  
Но декоративная кутерьма  
Восходит к ликам Николы,  
Корнея,  
Все голубее, серее, чернее  
В ладанный оседа дурман.

Св. Корней, отсутствующий в святцах, — это, разумеется, Корней Чуковский, он же св. Никола — Николай Иванович Корнейчуков, писавший об А. Крученых: «Свиньи, навоз, ослы — такова его тошнотная эстетика» [4, с. 219]. В свою очередь, в «сусальной церкви заката» следы в «сусальной церкви заката» особенно отзвуки стихотворения Маяковского «Несколько слов о себе самом» (1913):

Полночь  
промокшими пальцами щупала  
меня  
и забытый забор,  
и с каплями ливня на лысине  
скукал сумасшедший собор.

По-видимому, в какой-то мере муссирование «фекально-сортирных» образов было подсказано футуристам современниками и являлось неприязнительной реакцией «будетлян» на сложившуюся литературно-философскую ситуацию. Об этом, в частности, говорит анекдот о В. В. Розанове, помещенный в сборнике «Зины В. и Алексея Крученых» «Поросята»: «Один философ зашел в клезет и не запер двери. Але надо было войти туда. Нашедши дверь незапертой он хотел войти, но заставши там философа смущенно пробормотал извинение и прибавил: „Ах зачем вы не заперли дверь?“ Кто знает когда и где поджидает нас смерть — ответил на это философ — если бы я запер дверь и умер, то никто более не мог пользоваться клезетом» [5, с. 11].

Крученых очевидным образом пародирует прозу Розанова, фрагменты которой, кстати, часто начинаются с упоминания имени какой-либо родственницы и ее возраста (ср. Зина В., 11 лет). Включаясь в обычную для футуристов словесную игру, легко получаем Ро-Зина-В (=Розанов). Одно-временно Зина — это намек на З. Н. Гиппиус, а философ, помимо насмешки над Розановым, — возможно, еще и указание на Д. В. Философова. Таким образом, Крученых до-

вольно грубо посмеялся над религиозно-философским кружком Гиппиус — Мережковского — Философова, из которого Розанов был исключен за свои антисемитские статьи в связи с делом Бейлиса (которое имело некоторое отношение к истории раннего футуризма [1, с. 348—352, 431—432]). Последние сомнения относительно объекта пародии Крученых отпадут, если обратиться к книге А. М. Ремизова «Кухня: Розановы письма»: « — Рóзинов — Рóзинов! — знакомился В. В., выговаривая Розы, не Роза, в противовес семинарскому крепкому Розáнов» [6, с. 13]. А несколько далее встречаем такой рассказ, приписанный самому Розанову: «„33 белых пола“, — такое есть общество. Собираются иногда в редакции. И вот во время собрания батюшка один вышел в коридор. Просит: „покажите географию!“ Я его до уборной проводил и, когда он щелкнул, тут я его тихонечко зашелкнул. И колотился ли несчастный, я не слышал, да и никто не слышал. И только под утро и то случайно — „по расстройству“ — освободил его Г. И. Чулков. Это случилось как раз под 1 апреля. Я рассказал А. П. Карташову и Вяч. Иванову. Я не называл имени, просто сказал: „батюшку какого-то“, а через неделю слышу уж рассказывают о священнике Иване Павлиновиче, запертом в уборной на ночь.

И вот только сегодня, через шесть месяцев, раскрыта наконец моя мистификация об этом мифическом Иване Павлиновиче, которого я, конечно, никуда не заперал» [6, с. 20]. (Об образе Розанова в ремизовской «Кухне» см. также [7].)

Может показаться, что этот сюжет не имеет прямого отношения к нашей теме, но в сознании футуристов «сортирные» мотивы оказались тесно связанными с именем Розанова: «Некоторые отрывки, — заметил о его прозе В. Шкловский, — написаны в ватерклозете (<...>» [8 с. 130]. (Ср. А. Белый о Розанове:

„<...> просвирня какого-то древнего храма культуры, которая переродилась давно в служащую при писсуаре (<...>” [8а, с. 477]). У самого Розанова сказано иначе: «в кабинете уединения» [9, с. 193]. Нетрудно понять, как переосмыслилось название розановского «Уединенного» футуристами, всегда готовыми к подобным

играм, — отсюда уже рукой подать до «сортирных» эпиграмм И. Сельвинского на Маяковского (см. [10]). Да и «опавшие листья»-бумажки легко ложатся в тот же — достаточно узкий — круг значений и коннотаций.

## 2

Другой поворот ассенизационной темы — лошадь испражняющаяся. Герой стихотворения Митрейкина «Анекдот с примечаниями» (1929) — поэт, который

С кухонным запахом на улицу  
ринулся,  
Обрызгивая встречных озонной  
радостью,  
Навстречу — лошадь. Хвост  
раструбив,  
Задумчиво выбрасывала рыхлые  
отбросы . . .  
Чопорно прыгая, ржавчатые  
воробьи  
Детально расчирикивали  
бронзовую россыпь.  
Они раздували чешуйчатые  
перья,  
Боком, боком передергивали  
шаг;  
Глядя на них, пессимист поверит,  
Что жизнь, черт возьми, (—)  
хороша!

Эти строки почти дословно повторяют стихотворение В. Шершеневича «Принцип лошади» (из сборника «Лошадь как лошадь», 1919):

Закат запыхался. Загнанная лиса.  
Луна выплывала воблю  
вяленной.  
А у подъезда стоял рысак:  
Лошадь как лошадь. Две белых  
подпалины.  
И ноги уткнуты в стаканы копыт.  
Губкою впитывало воздух ухо.  
Вдруг стали глаза по-человечьи  
глупы  
И на землю заплюхало глухо.  
И чу! Воробьев канитель и полет  
Чириканьем в воздухе  
машется, —  
И клювами роют тепличный  
помет,  
Чтоб зернышки выбрать из  
кашицы.  
И старый угрюмо учил  
молодежь:  
— Эх! Пошла нынче пища не та  
еще!  
А рысак равнодушно глядел на  
галдеж,  
Над кругляшками вырастающий.

Как тут не вспомнить образ воробья-Чуковского у Розанова?

Связь «Принципа басни» с «Хорошим отношением к лошадям» очевидна. Принимая во внимание ту роль модели, образца, трафарета, которую сыграл сборник «Лошадь как лошадь» в дальнейшей борьбе с Маяковским, можно с полным основанием предположить, что вся книжка Шершеневича вкуче с ее названием имеет полемический пафос — во многих стихах объект пародии и насмешек виден «невооруженным глазом». (Это не исключает прямого и серьезного влияния Маяковского на имажинистов, справедливо отмечено современниками: «Лошадизм московских имажинистов слишком явно придавлен чугушной тенью Маяковского. Но как бы они ни старались дурно пахнуть и вопить — им не перепахнуть и не перевопить Маяковского» [11, с. 44]. Напротив, думается, что одна из существенных причин и одновременно целей полемики — это скрыть или хотя бы приуменьшить масштабы реальной зависимости поэтики Шершеневича и Со. от поэтики Маяковского.)

Сборник «Лошадь как лошадь» не прошел мимо внимания Маяковского. А. Крученых поведал о «чистке поэтов»,строенной в 1922 г. Если верить его воспоминаниям, Маяковский тогда сказал: «Браться мне за Шершеневича немножко совестно и невозможно отвратительно. Шершеневич рубит поэтическую капусту из всех поэтов. Огромная способность, не красней тащить ото всех». Затем Маяковский прочел «Эстетические стансы»: «И работу окончив обличительно тяжкую, // После с людьми по душам бесед, // Сам себе напоминаю бумажку я, // Брошенную в клозет». «Маяковский заканчивает чтение под общий хохот и замечает: „Согласимся с этим автопортретом Шершеневича и, принимая во внимание прекрасные физические данные автора, зачислим его в [зачеркнуто: ассенизаторы] ряд „сочувствующих“, т. к. он всем очень „сочувствует“. Так же и Мариенгофа, чтоб не пропадали его крепкие руки и сильные плечи — направим [зачеркнуто: в грузчики] к отбыванию гужовинности» [А. Е. Крученых, «Воспоминания о Маяковском: Чистка поэтов» (неопубл.); сообщено А. Е. Парнисом].

Итак, если образ «ассенизатора» и был Маяковскому кем-то навеян, то имажинистами, хотя и в этом случае влияние, скорее всего, было обратным. В том же 1919 г., когда вышел из печати сборник Шершеневича, в черновой редакции поэмы «150 000 000» появились такие строки:

Новое имя  
Выврись  
лети  
в пространство мирового жилья  
Тысячелетнее  
низкое небо  
сгинь синезадо  
Это Я  
я, я  
я  
я  
земли вдохновенный ассенизатор  
[12, с. 460].

Конечно, эти строки из «150 000 000» были, по-видимому, неизвестны ни имажинистам, ни конструктивистам. Однако Митрейкин мог знать, а Шершеневич — почти наверное знал рассуждение Маяковского о назначении артистических кабаке, которое тот изложил 17 марта 1917 г. перед обществом, собравшимся на квартире у Л. И. Жевержеева. По воспоминаниям О. И. Лешковой, говорили о том, чтобы «открыть кабаке на совершенно новых, невиданных и неслыханных основах (... ) В. В. (Маяковский. — Л. К.) смешил всех самыми невероятными выдумками и в конце концов дошел до того, что предложил кабаке с программой... общественно уборной... В это кабаке должны были приходиться посетители для того, чтобы сваливать „отбросы своих настроений“, и это обеспечивало, по его словам, наступление душевного облегчения и последующей веселости посетителей» [13, с. 135]. Здесь со всей очевидностью прослеживается связь между «сочувствием» и «гужовинностью»; мысль об ассенизационной роли искусства также вычитывается без труда.

Таким образом, спустя десять лет, на рубеже 20—30-х годов, конструктивисты лишь воссоздали ситуацию 1917—1921-го, заимствуя весь полемический арсенал у имажинистов и самого Маяковского. Это лишний раз подтверждается стихотворением Митрейкина «Экзотика» (1929), от-

кровенно вторичным по отношению к «Стансам» Шершеневича. Герой Митрейкина читает газету, судя по всему, со стихами Маяковского. И вдруг:

Но гневно урчит протестуя  
живот —  
И я просыпаюсь в расшатанном  
кресле.  
Сплющив газету, бегу в кабинет,  
И возвращаюсь с душой  
облегченной,  
Кричу в электроды: «Я тоже поэт  
И тоже экзотикой увлечен я!»

Образ Шершеневича, не без умысла использованный Маяковским как его лирический «автопортрет», у Митрейкина предстает уже как «портрет» самого Маяковского.

Однако — ради точности и полноты картины — стоит указать на еще один, независимый от футуристов и имажинистов и притом весьма неожиданный источник митрейкинского цикла «Люди почетных профессий». Этот источник — философия Владимира Соловьева. В его «Трех разговорах» (в реплике Генерала) находим следующее: «Спокон веков и до вчерашнего дня всякий военный человек — солдат или фельдмаршал, все равно — знал, и чувствовал, что он служит делу важному и хорошему — не полезному только или нужному, как полезна, например, ассенизация или стирка белья, а в высоком смысле хорошему, благородному почетному делу» [14, с. 646].

Если кому-нибудь это сопоставление показалось слишком надуманным, проведем еще одно, на сей раз — со стихотворением «Экзотика»:

Смотрите, маститый: из нечистот  
Трудом человеческим продутых —  
Восходят, как запах медовых сот,  
Чистойшей работы продукты.

Как ни странно, это тоже Соловьев, а точнее — «Жизненная драма Платона» (впрочем, странно это только на первый взгляд: чего удивляться философской осведомленности конструктивистов, если в ЛЦК в качестве полноправного члена входил такой философ, как В. Ф. Асмус). Сравните: «Мы знаем, что самые красивые цветы и самые вкусные плоды растут из земли, и притом из земли самой нечистой, унавоженной. Это не портит их вкуса и аромата, но и не со-

общает благоухания навозу <...> Разбирать сорта органического удобрения интересно для агронома-специалиста. Общую важность имеют здесь лишь две истины: во-первых, что всякий сорт этого товара есть одинаково продукт разложения жизни и что жить и питаться в этой разлагающейся среде могут только черви, а не люди, и, во-вторых, что люди своею духовною работою могут и должны извлекать из этой темной гнили прекрасные цветы и бессмертные плоды жизни» [14, с. 609—610].

Вариации на тему «разлагающейся среды» в связи с поэзией Маяковского находят дополнительную мотивировку во взгляде на футуризм как на крайнее проявление декаданса — упадок, разложение, гниение и даже смерть культуры, на навозе которой будто бы должна вырасти культура нового мира. В поэме «Во весь голос» Маяковский побил своих зоилов их же оружием: образ золотаря, освобожденный от неременного обзова и ассенизационной клячи, неожиданно оказался высоким. Поэзия того времени и впрямь изобиловала фекалиями, но над ними вырос «гордый профиль» поэта-ассенизатора.

### 3

Использование «ассенизационной» тематики в литературной полемике имеет давнюю историю. Без претензии на исчерпывающую полноту приведем несколько примеров. В 1854 г. С. А. Соболевский отозвался на появление статьи Н. В. Сушкова «Обоз к потомству с книгами и рукописями»:

### 1

Идет обоз  
С Парнаса,  
Везет навоз  
Пегаса.

### 2

Грузя средь бела дня обоз  
К потомству лишь чужим  
товаром,  
Извозчик неспроста, недаром  
С своим задерживает воз.  
Он знает, что добра такова,  
Каким дарит перо Сушкова,  
По улицам не пустят днем,  
А только ночью втихомолку  
В чану, воткнув в него метелку  
С привешенным к ней фонарем.





Стал вынослив  
и работоспособен,  
как лошадь  
или даже —  
трактор.

«Я счастлив», 1929

Покойный поэт противопоставлен «людям, у которых не лица», «а пасмурное мусорное <клозетное? — Л. К.> ведро» — тут приходит на память и «бумажка, брошенная в клозет» Шершеневичем, и газета, сплюсшив которую, отправился «в кабинет» Митрейкин. Место про «Африку» имеет прямое отношение к «Пушторгу». Если у Крученых характер «пружинится, очаровательный», то героиня Сельвинского — «обаяночка», которая одевается в «белую шерсть» и учится ходить на лыжах. Она сравнивается с песцом, а ее укус — с укусом зверя (отсюда — «снежнейший ряд зубов»). Так что «ездить в Африку» действительно не обязательно. Ср. также: «После с людьми по душам бесед...» (Шершеневич) и «Как тяжело//после тебя//встречаться с людьми...» (Крученых). Судя по всему, отповедь Сельвинскому отражает оба слоя полемики: конструктивистский и имажинистский.

Времена менялись. Официальное признание Маяковского, его звание «лучшего и талантливейшего» поставило его фактически на недосягаемую высоту. От бывших врагов требовалось такое же восхищение кумиром, как и от бывших друзей. И все же «ассенизационная» тематика уходит из литературы далеко не сразу.

В этом отношении с «Декларацией прав поэта» интересно сопоставить другие строчки Сельвинского, написанные в 1935-м, когда статус государственного поэта, казалось бы, уже защищал Маяковского от любых нападков:

Да... Рановато, Владим  
Владимыч,  
Из жизни в бессмертье ушли...  
Так нужно миру среди горьких  
дымищ  
Видение чистой души;  
Так важно, чтоб чистое  
развивалось,  
Чтоб солнышком пахнул дом,  
Чтоб золото золотом  
называлось,  
Дерьмо, извините, дерьмом.  
«Höfel „Istria“»

Выходит, на одном и том же языке пишутся фельетон и трагедия, и декларация, и пасквиль, и панегирик.

Можно по-разному относиться к стихам поэтов — героев этой статьи. Можно любить или не любить «поэтику цитаты», тем более когда ее единственная цель — оскорбить друтого, и притом возможно больнее и незаметнее для непосвященных. Но если мы хотим понять этих авторов — и в высших их проявлениях, и в их творческих и политических ошибках (а иногда такие ошибки граничат с преступлением) — мы обязаны, по меньшей мере, выяснить, что эти авторы имели в виду. В противном случае, «роясь» в их «окаменевшем говне», мы рискуем не разглядеть в нем жемчужного зерна.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения; Переводы; Воспоминания. Л., 1989.
2. Коваленко С. А. «Не юбилей, а отчет о работе...»: Выставка «20 лет работы Маяковского» и творческая история поэмы «Во весь голос»//Маяковский и современность. М., 1984. Вып. 2. С. 306—335.
3. Чуковский К. Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова//Чуковский К. Критические рассказы. СПб, 1911. Кн. 1. С. 139—168.
4. Чуковский К. Футуристы//Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 202—239.
5. Зина В. и А. Крученых. Поросята. СПб., 1913.
6. Ремизов А. Кукха: Розановы письма. [Берлин], 1923.
7. Кацис Л. Ф. «... я точно всю жизнь

прожил за занавескою...»: («Занавешенные картинки» М. А. Кузмина и В. В. Розанов)//Языки и тексты: Анализ нетрадиционных форм русской словесной культуры XX века. М., 1990 (в печати).

8. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990.

9. Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй. СПб, 1915.

10. Кацис Л. Ф. «Обычно заборные надписи плоски...»: (О «сортирных» эпиграммах И. Сельвинского на Маяковского)//Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata. М., 1990. С. 45—52.

11. Замятин Е. Я боюсь//Дом искусств. 1921. № 1. С. 43—45.

12. Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. Т. 2.  
13. Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Артистическое кабарэ «Привал комедиантов»//Памятники культуры. Новые открытия: Письменность; Искусство; Археология: Ежегодник, 1988. М., 1989. С. 96—154.

14. Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2.  
15. Асеев Н. Н. Из разговоров с Маяковским//Асеев Н. Собр. соч.: В 5 т. М., 1964. Т. 5. С. 679—683.  
16. Ленин В. И. О значении золота теперь и после полной победы социализма//Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1964. Т. 44. С. 221—229.

## APPENDIX

Работа над статьей была уже давно закончена, когда неожиданно обнаружился еще один документ, помогающий понять стихотворение «У тебя не улыбка, а смех...» как поэтическую сублимацию смерти Маяковского. Благодаря любезности А. Е. Парниса нам удалось познакомиться с дневником Т. Толстой-Вечорки, где в записи от 25 мая [1930 г.] рассказывается такой эпизод: «На днях приходил Круч(еных), просил опять поправить его стихи к Ирине-Ириде. Переделал, был доволен, еще, еще, надоел. Дошел до стих(отворения) «болезнь» — там прослабленное окно и глаза, как помойные ведра.

— Вонючие стихи вы пишете, ассенизационного обоза не хватает.

— Подождите. Я согласен, не помойное, а мусорное ведро.

— Пишите. Глаза — как мусорное ведро (ср. у Маяковского: «Глаза у судьбы — пара жестянок // мерцают в помойной яме» («Гимн судьбе», 1915). — Л. К.), а праздники, как ассенизационный, нет, сенсационный обоз — по звукам то же.

Он был в восторге. — Декламировал их, повторяя эти слова сквозь зубы. Был очень противен.

Вспоминал, что ему написала книжка: Заумный язык, Язык Л(енина), и еще 2 какие-то, уже забыла — он мне за это заплатил около 100 р.,

мне в то время деньги были до зарезу. Потом Никольская ему писала про Есенина» (Архив Л. Б. Либединской). В этом месте Маяковский прямо не назван, но целый ряд предшествующих и последующих записей посвящен смерти поэта, похоронам, воспоминаниям и проч.

Более точная датировка стихотворения Крученых (не позднее мая 1930; ср. в «Ирониаде», отчасти адресованной Лиле Брик: «май—июнь 1930 г.») не позволяет смотреть на «Декларацию прав поэта» как на основной источник фрагмента — разве что наоборот. (Сельвинский был достаточно близок к кругу Крученых; ср. многократные упоминания его имени в альбомах Крученых и его участие в «Турнирах поэтов» вместе с Т. Вечоркой и Маяковским). Но — так или иначе — оба произведения, включаясь в текущую литературную жизнь, создавали единый «интертекст», варьируя мотивы и темы, уже ставшие обязательными, традиционными в полемике вокруг Маяковского. Об общепонятности, почти очевидности использованного «кода» для современников говорит и то, что автором так понравившегося Крученых выражения «сенсационный обоз» была в действительности Т. Вечорка: созданная ею паронимическая идиома идеально вписалась в общий контекст.

Василиск [Василий Иванович] ГНЕДОВ [1890—1978] — поэт, один из ярких представителей российского футуризма. Автор скандально знаменитой «Поэмы Конца», имеющей принципиальное значение для понимания художественного авангарда [см. с. 5—6 наст. изд.]. По свидетельству И. Игнатьева, В. Гнедов неоднократно исполнял свою поэму перед публикой: «{...} он читал /ее. — М. Ш., Л. К.) ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот [вторую уничтожалась первая, как плюс и минус результата минус]. „Поэма Конца“ и есть „Поэма Ничего“, нуль, как изображается графически» [Игнатьев И. [Пресловие] // Гнедов В. Смерть Искусству: пятнадцать [15] поэм / Пресловие И. Игнатьева. [СПб.], 1913. С. 2; ср. также несколько отличные воспоминания В. Пяста: Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 263]. Поэма печатается по тексту первой публикации [см.: Гнедов В. Смерть Искусству ... С. 8].

Василиск ГНЕДОВ

## ПОЭМА КОНЦА

Подготовка текста и публикация  
М. И. ШАПИРА и Л. Ф. КАЦИСА

## «ПОТЕЦ» АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО

Поэзия Александра Введенского до сих пор не получила достаточной известности в нашей стране, хотя на Западе в конце 70-х—начале 80-х годов вышло полное собрание его сочинений. За вычетом дважды печатавшейся знаменитой «Элегии» и нескольких стихотворений, в 1987 году появившихся на страницах журнала «В мире книг», «серьезные» его произведения (в отличие от широко известных детских вещей) в стране не издавались. Впрочем, до конца этого года в альманахе «Новобасманная, 19» выйдет пьеса Введенского «Елка у Ивановых», а в «Библиотеке поэта» готовится собрание его стихотворений.

Александр Иванович Введенский родился 23 ноября (6 декабря) 1904 года в Петербурге. Лентовскую гимназию — потом школу имени Лентовской — он оканчивал почти в одно время с Д. С. Лихачевым, который вспоминает его выступления в школьном поэтическом кружке. В архиве Блока в ЦГАЛИ сохранились юношеские стихи Введенского, посланные им поэту в последний год жизни Блока.

Во второй половине 20-х годов Введенский вместе с Хармсом и Заболоцким принимает участие в нескольких литературно-театральных начинаниях. На почве театра «Радикс», где ставилась пьеса Введенского и Хармса «Моя мама вся в часах», происходит сближение с К. С. Малевичем, предоставившим для репетиций Белый зал возглавлявшегося им Института художественной культуры. В записных книжках Хармса зафиксированы переговоры группы «Радикс» с Малевичем о новом объединении, ставящем целью «консолидацию всех левых сил в искусстве».

В конце 1927 года «Радикс», минуя несколько промежуточных ступеней, преобразуется в знаменитое ОБЭРИУ — Объединение реального искусства. Вершиной деятельности ОБЭРИУ был вечер «Три левых часа», на котором, в частности, была представлена пьеса Хармса «Елизавета Бам». После серии сначала издательских, потом открыто доносительских печатных откликов обэриуты получают трехлетние сроки «за контрреволюционную деятельность в области детской литературы», замененные, однако, короткой ссылкой. По возвращении из ссылки общение Введенского и Хармса замыкается в узком кругу друзей-единомышленников, в который кроме них входили философы Я. С. Друскин и Л. С. Липавский, а также поэт Н. М. Олейников.

С 1937 года Введенский живет в Харькове. Накануне оккупации города немцами он, как лицо ранее репрессированное, был подвергнут «превентивному аресту» с последующей принудительной эвакуацией и на этапе погиб. Одновременно в Ленинграде был арестован Хармс. Архив Хармса, в составе которого находилась и большая часть дошедших до нас произведений Введенского (сам поэт рукописями не дорожил), был спасен из опустевшей квартиры Хармса Я. С. Друскиным. В настоящее время архив этот хранится в Рукописном отделе Ленинградской публичной библиотеки.

Сравнительно более известный обэриутский период Введенского не исчерпывает всего его творчества. Лучшие свои произведения поэт создал уже

в 30-е годы, уходя в них довольно далеко от принципов собственно обэриутской поэтики. Эти вещи во многом предвосхищают послевоенный западноевропейский театр абсурда, связанный с именами Беккета, Ионеско, Адамова, Олби, отличаясь от него, однако, радикальностью языкового эксперимента и установкой на построение автономного поэтического универсума.

К таким произведениям относится «Потец» Введенского, написанный им в 1937 году.

Фабула предельно проста: три сына добиваются у своего умирающего отца ответа на странный вопрос: что такое Потец? Для Введенского характерна такая абсурдная, внешне бессмысленная «простота» фабулы — она заставляет читателя обратиться к деталям, и эти детали раскрывают целый метаязыковый мир.

Само слово «Потец» — созданный Введенским неологизм, оно не зафиксировано ни в одном словаре. В этом слове, вынесенном в название, заложено парадоксальное несоответствие между глубинным содержанием произведения и снижающим суффиксом (-ец). С помощью этого парадокса, а также организации бессмысленных поэтических рядов, как включающих это слово («Потец . . . отец . . . свинец . . . венец . . . » и т. п.), так и существующих по аналогии («Я челнок челнок челнак»), Введенский дискредитирует самую возможность определения слова «Потец» с его выявляющимся «запредельным» значением («холодный пот, выступающий на лбу умершего . . . »).

Между тем «на свой незавидный и дикий, внушительный вопрос» сыновья хотят получить словесный ответ (обнародуй, скажи-ка, расскажите, ответь, отвечай, давай ответ, объяснит ли . . .), однако ответ они получают практически, самым фактом отцовской смерти, составляющим, очевидно, тот «непрямой ответ», который они уже «знали заранее».

М. МЕЙЛАХ

Александр ВВЕДЕНСКИЙ

# ПОТЕЦ

3 части

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Сыны стояли у стенки сверкая ногами, обутыми в шпоры. Они обрадовались и сказали.

Обнародуй нам отец  
Что такое есть Потец?

Отец, сверкая очами, отвечал им.

Вы не путайте сыны  
День конца и дочь весны.  
Страшен, синь и сед Потец.  
Я ваш ангел и отец.  
Я его жестокость знаю,  
Смерть моя уже близка.  
На главе моей зияют  
Плещи, лысины — тоска.  
И если жизнь протянется,  
То скоро не останется  
Ни сокола ни волоска.  
Знать смерть близка.  
Знать глядь тоска.

Сыновья, позвенеv в колокольчики, загремели в свои языки.

Да мы тебя не о том спрашиваем,  
Мы наши мысли, как чертог, вынашиваем.  
Ты скажи-ка нам отец  
Что такое есть Потец?

И воскликнул отец — Пролог,  
А в Прологе главное Бог.  
Усните сыны,  
Посмотрите сны.

Сыновья легли спать. Спрятав в карманы грибы. Казалось, что стены, и те были послушны. Ах, да мало ли что казалось. Но в общем немногое нам, как и им, казалось. Но чу! Что это? Отец опять непрямо отвечал на вопрос. И вновь пропавшимся сыновьям он сказал вот что, восклицая и сверкая бровями.

Пускай поет и пляшет  
Седой народ.  
Пускай руками машет  
Как человек.

В мирный день блаженства  
Ты истекаешь.  
Как скоро смерти совершенство  
Я сам постигну.

Несутся лошади, как волны,  
Стучат подковы.  
Лихие кони жаром полны,  
Исчезнув, скачут.

Но где ж понять исчезновенье,  
И все ль мы смертны?  
Что сообщишь ты мне мгновенье,  
Тебя ль пойму я?

Кровать стоит передо мною,  
Я тихо лягу.  
И уподоблюсь под стеною  
Цветам и флагу.

Сыны сыны. Мой час приходит.  
Я умираю. Я умираю.  
Не ездите на пароходе,  
Всему конец.

Сыновья, построясь в ряды, сверкая ногами, начинают танцевать кадрили.  
Первый сын, или он же первая пара.

Что такое есть Потец  
Расскажите мне, отец.

Второй сын, или он же вторая пара.  
Может быть, Потец свинец  
И младенец и венец.

Третий сын, или он же третья пара.  
Не могу понять отец  
Где он? кто же он, Потец?

Отец, сверкая очами, грозно стонет.  
Ох, в подушках я лежу.

Первый сын.  
Эх, отец, держу жужу.  
Ты не должен умереть,  
Ты сначала клять ответь.

Второй сын (танцуя, как верноподданный).  
Ах, Потец, Потец, Потец.

Ах, отец, отец, отец.

И третий сын (танцуя, как выстрел).

Куклы все туша колпак,  
Я челнок челнок челнак.

Сыновья прекращают танцевать — не вечно же веселиться, и садятся молча и тихо возле погасшей кровати отца. Они глядят в его увядающие очи. Им хочется все повторить. Отец умирает. Он становится крупным, как гроздь винограда. Нам страшно поглядеть в его, что называется, лицо. Сыновья негласно и бесшумно входят каждый в свою суверенную стену.

Потец это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Отец летает над письменным столом. Но не думайте, он не дух.

Я видел пожалуйте розу,  
Сей скучный земли лепесток.  
Последние мысли, казалось,  
Додумывал этот цветок.

Он горы соседние гладил  
Последним дыханьем души.  
Над ним проплывали княгини  
И звезды в небесной глуши.

Мои сыновья удалились,  
И лошадь моя, как волна,  
Стояла и била копытом,  
А рядом желтела луна.

Цветок убежденный блаженства,  
Приблизился Божеский час.  
Весь мир как заря наступает,  
А я словно пламя погас.

Отец перестает говорить стихами и закуривает свечу, держа ее в зубах, как флейту. При этом он подушкой опускается в кресло.

Входит первый сын и говорит: Не ответил же он на вопросы. Поэтому он сразу обращается к подушке с вопросом.

Подушка подушка  
Ответь наконец  
Что такое есть Потец?

Подушка, она же отец.

Я знаю. Знаю!

Второй сын спрашивает в сторопах.

Так отвечай же,  
Почто безмолвствуешь.

Третий сын совершенно распален.

Напрасно вдовствуешь  
Уютная подушка.  
Давай ответ.

Первый сын.

Отвечай же.

Второй сын.

Огня сюда, огня!

Третий сын.

Я сейчас кого-нибудь повешу.

Подушка, она же отец.

Немного терпенья,  
Может быть, я на все и отвечу.  
Хотел бы послушать пенья,  
Тогда смогу разговаривать.

Я очень устал.  
Искусство дало бы мне новые силы.  
Прощай пьедестал,  
Я хочу послушать ваши голоса под музыку.

Тогда сыновья не смогли отказать этой потрясенной просьбе отца. Они стали гуртом, как скот, и спели всеобщую песню.

Был брат брит Брут  
Римлянин чудесный.  
Все врут. Все мрут.

Это был первый куплет.  
Второй куплет.

Пел пил пробегал  
Один канатоходец.  
Он акробат. Он галл.

Третий куплет.

Иноходец  
С того света  
Дождается рассвета.

И пока они пели, играла чудная, превосходная, все и вся покоряющая музыка. И казалось, что разным чувствам есть еще место на земле. Как чудо стояли сыновья вокруг невзрачной подушки и ждали с бессмысленной надеждой ответа на свой незавидный и дикий, внушительный вопрос: что такое Потец? А подушка то поржала, то взвивалась свечкою в поднебесье, то как Днепр бежала по комнате. Отец сидел над письменным как Иван да Марья столом, а сыновья, словно зонты, стояли у стенки. Вот что такое Потец.

### ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Отец сидел на бронзовом коне, а сыновья стояли по его бокам. А третий сын то стоял у хвоста, то у лица лошади. Как видно и нам и ему, он не находил себе места. А лошадь была, как волна. Никто не произносил ни слова. Все разговаривали мыслями.

Тут отец, сидя на коне и поглаживая милую утку, воскликнул мысленно и засверкал очами.

Все ждете, что скажет отец,  
Объяснит ли он слово Потец,  
Боже, я безутешный вдовец,  
Я безгрешный певец.

Первый сын, нагибаясь, поднял с полу пятачок и простонал мысленно и засверкал ногами.

Батюшка наступает конец.  
Зрю на лбу у тебя венец.  
Зря звонишь в бубенец.  
Ты уже леденец.

Второй сын был тоже очень мрачен, он нагнулся с другого бока и поднял дамский ридикюль. Он заплакал мыслями и засверкал ногами.

Когда бы я был жрец  
Или мертвец игрец,  
Я Твой посетил бы дворец,  
О всесильный Творец.

А третий сын стоял у хвоста лошади и, пощипывая свои усы мыслями, засверкал ногами.

Где ключ от моего ума?  
Где солнца луч,  
Подаренный тобой, зима?

А переместясь к лицу лошади, которая была, как волна, и поглаживая мыслями волосы, засверкал ногами.

Бровей не видишь ты, отец.  
Кровей каких пустых Потец.



Тогда отец вынул из карманов дуло одного оружия и, показывая его детям, воскликнул громко и радостно, сверкая очами.

Глядите: дуло,  
И до чего ж его раздуло.

Первый сын.

Где? покажи.

Второй сын.

Везде. Как чижи.

Третий сын.

Последний страх  
Намедни  
После обедни  
Рассыпался в прах.

И вдруг открылись двери рая,  
И нянька вышла из сарая,  
И был на ней надет чепец.  
И это снова всем напомнило их вечный вопрос о том,  
Что такое есть Потец.

Вмиг наступила страшная тишина. Словно конфеты, лежали сыновья поперек ночной комнаты, вращая белыми седыми затылками и сверкая ногами. Суеверие нашло на всех.

На няньке был надет чепец,  
Она висела как купец.

Нянька стала укладывать отца спать, превратившегося в детскую косточку. Она пела ему песню.

Над твою колыбелью  
По губам плывет слюна  
И живет луна.  
Над могилою над елью  
Спи, тоскуй,  
Не просыпайся,  
Лучше рассыпайся.  
Эй кузнец куй! куй!  
Мы в кузнице уснем.  
Мы все узники.

И пока она пела, играла чудная, превосходная, все и вся покоряющая музыка. И казалось, что разным чувствам есть еще место на земле. Как чудо стоят сыновья возле тихо погасшей кровати отца. Им хочется все повторить. Нам страшно поглядеть в его, что называется, лицо. А подушка то порхала, то взвивалась свечкой в поднебесье, то как Днепр бежала по комнате. Потец это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец.

Господи, могли бы сказать сыновья, если бы они могли. Ведь это мы уже знали заранее.

⟨1936—1937⟩

Публикация М. Б. Мейлаха

## ВИННИ-ПУХ IN A WONDERLAND

### ИССЛЕДОВАНИЕ ПО СЕМАНТИКЕ И МОДАЛЬНОЙ ЛОГИКЕ

«Винни-Пух» Алана А. Милна (1882—1956), в английском оригинале представляющий две книжки — «Winnie-the-Pooh» и «The House at the Pooh Corner», — был написан соответственно в 1926 и 1928 годах. К этому времени уже были созданы такие произведения, как «Улисс» Джойса (1922), «Волшебная гора» Томаса Манна (1924), «Замок» Кафки (1922, изд. 1926). В 1929 году Фолкнер напишет «Шум и ярость», Хемингуэй — «Прощай, оружие!», Олдингтон — «Смерть героя», Ремарк — «На Западном фронте без перемен». Булгаков начнет писать «Мастера и Маргариту», Набоков — работать над «Защитой Лужина» (1929—1930).

Эти годы расцвета западноевропейской и американской прозы одновременно явились и годами кризиса западноевропейского неопозитивизма. К этому времени строгая картина мира, начертанная формулами «Principia

Тане и Максус с любовьюю

«I don't see much sense in that», said Rabbit.

«No», said Pooh humbly, «there isn't. But there was going to be when I began it. It's just that something happened to it on the way».<sup>1</sup>

Mathematica» Б. Рассела и А. Уайтхеда, начала себя изживать. От поисков строгого идеального языка философы перешли к анализу языка естественного. В трудах Кларенса Льюиса, Альфреда Тарского и Яна Лукасевича начала зарождаться неклассическая многозначная логика, а в рамках классической двузначной стала развиваться логика модальная, логика высказываний естественного языка.

Основную особенность произведений 1920-х годов, определивших художественную парадигму первой половины XX столетия, принято обозначать как неомифологизм, то есть такое построение художественного текста, при котором архаическая, фольклорная и литературно-бытовая мифология начинает не только служить в качестве основы сюжета, но и само произведение уподобляется мифу по своей структуре. Повествование становится нелинейным, художественное время — циклическим, стирается грань между личностью и космосом, материей и духом, живым и неживым, наконец, между самим текстом и той реальностью, которая его окружает. В «Улиссе» Джойса основным структурирующим началом является гомеровский миф, в «Волшебной горе» — миф о Тангейзере, в «Замке» — миф о Сизифе.

Структуру милновско-заходеровского «Винни-Пуха» (теперь уже

<sup>1</sup> — Не вижу в этом большого смысла, — сказал Кролик.

— Нет, — сказал Пух скромно, — его тут нет. Но он собирался тут быть, когда я начинал говорить. Очевидно, с ним что-то случилось по дороге. (Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, цитаты даются по изданию: Милн А. Винни-Пух и все-все-все. / Пересказал Борис Заходер. — М.: Детская лит., 1965. — 205 с.)

трудно отличить одно от другого, хотя, несомненно, это во многом два разных произведения) определяет одна из наиболее универсальных и архаических мифологем — Мировое Древо, воплощающее собой архаический космос. Действительно, дерево не может не играть определяющей роли в «Винни-Пухе» хотя бы потому, что все действие в нем происходит в Лесу, а Пух, Пятачок, Сова и даже Кристофер Робин живут в деревьях. С деревом связан также ряд сюжетов «Винни-Пуха»: на дереве Пух спасается от Потопа (еще одна мифологема — Потопом заканчивается первая [«допотопная»] книга милновского «Винни-Пуха»), с дерева Кристофер Робин наблюдает за таинственными поисками Буки и Бяки, дерево служит осью так удачно и вовремя открытого Северного Полюса, на дерево влезает и не может оттуда слезть Тигра; дерево — дом Совы падает от урагана, и это событие служит сигналом окончания всей книги — детский мир разрушается, и Кристофер Робин уходит. Но главный сюжет с деревом начинается уже в первой главе, когда Пух лезет на дерево в поисках меда, его там не обнаруживает, зато начинает сочинять стихи, что является явной реминисценцией к мифологеме священного мёда поэзии, в поисках которого взбирается на Мировое Древо Один в «Младшей Эдде».

Противоположность дерева — нора, где живет Кролик и куда стремится крошка Ру. Так же, как и дерево, нора — это источник вожделиний, но одновременно и ловушка, которую герой расставляет для других, но, как правило, попадает в нее сам. Пух забирается в нору к Кролику, чтобы основательно подкрепиться, но в результате там застаивает, Пух и Пятачок готовят Хитрую Ловушку для Слонопотама, но в результате в нее попадает сам Пух, залезая в собственный горшок из-под меда.

Все это: и дерево, и нора, и плодотворящий мед — имеет ярко выраженный сексуальный характер. «Винни-Пух» весь, от начала до конца, пронизан сексуальностью. Это ставшая уже достоянием фольклора ситуация, когда Иа манипулирует с шариком и горшочком: «входит и выходит», проблема потерянного хвоста Иа, выстрел Кристофера Робина из ружья и укусы

пчелы, натягивание сапога Кристофером Робинем. А вот обещанный сексуальный монолог о мёде:

— Предположим, — сказал он Пятачку, — ты бы хотел поймать меня. Как бы ты за это взялся?

— Ну, — сказал Пятачок, — я бы вот как сделал: я бы сделал западню, и я бы поставил сюда приманку — горшок меду. Ты бы его учуял и полез бы за ним, и . . .

— Да, я бы полез за ним туда, — взволнованно сказал Пух, — только очень осторожно, чтобы не ушибиться, и я бы взял этот горшок с медом, и сперва я бы облизал только края, как будто там больше меда нет, понимаешь, а там отошел бы в сторону и подумал о нем немножко. А потом я бы вернулся и начал бы лизать с самой середины горшка, а потом . . .

— Ну, ладно, успокойся, успокойся.

Ср. также фантазии Пятачка о Слонопотамах:

Все поджилки у него тряслись, потому что в ушах у него гремело страшное слово: — СЛОНПОТАМ:

Какой он, этот Слонопотам?

Неужели очень злой?

Идет ли она на свист? И если идет, то за чем?

Любит ли он поросят или нет?

И как он их любит? (разрядка Б. Заходера).

Крайне сексуальны отношения Пятачка и Кристофера Робина. Вспомнить хотя бы историю про то, как Пятачок подумал, что он увидит голубые помочи Кристофера Робина, которые он уже когда-то видел в детстве, и от этого так разволновался, что его раньше уложили спать. Ср. также: «В чем дело, Пятачок?» — сказал Кристофер Робин, натягивая штанишки. Ср. песенку Иа: «В лесу родилась палочка, в лесу она росла». А также игру в пустяки — «палка-пропалка». В английском варианте это выглядит еще более очевидно:

«I expect my stick stuck», said Roo. «Rabbit, my stick is stuck. Is your stick stuck, Piglet?»<sup>2</sup> (— Я

<sup>2</sup> А. А. Miln. Winnie-the-Pooh; The House at the Pooh Corner. — М., Raduga Publishers, 1983.

думаю, это моя палка торчит, — сказал Ру. — Кролик, моя палка торчит! Твоя палка торчит, Пятачок?)

Разумеется, сексуальность в «Винни-Пухе» — это латентная детская сексуальность. (Вспомним, что 20-е годы — это годы всемирного признания и распространения психоанализа.)

Мир «Винни-Пуха» — детский мир, и его принципиальной чертой является ограниченность и отграниченность. Это замкнутый мирок, Лес, 100-acre-wood, в котором контакты с внешним миром носят секундарный и мистический характер.

Количество персонажей ограничено. Вначале это Пух, Пятачок, Кролик, Сова, Иа и Кристофер Робин. (О Родных и Знакомых Кролика речь пойдет отдельно — они представляют собой специфическую и крайне важную для логического мира «Винни-Пуха» проблему.) Появление в Лесу Кенги и Крошки Ру вызывает переполох, воспринимается крайне болезненно:

Никто не знал, откуда они взялись, но вдруг они очутились тут, в Лесу: мама Кенга и Крошка Ру. Пух спросил у Кристофера Робина: «Как они сюда попали?» А Кристофер Робин ответил: «Обычным путем. Понятно, что это значит?» Пух, которому было непонятно, сказал: «Угу». Потом он два раза кивнул головой и сказал: «Обычным путем. Угу. Угу».

Появление новых персонажей, чужаков, приводит к проблеме квантификации, к пересчету всех, кто был раньше:

— Мне вот что не нравится, — сказал Кролик, — вот мы тут живем — ты, Пух, и ты, Поросенок, и я — и вдруг.

— И еще Иа, — сказал Пух.

— И еще Иа — и вдруг...

— И еще Сова, — сказал Пух.

— И еще Сова — и вдруг, ни с того, ни с сего...

— Да, да, и еще Иа, — сказал Пух, — я про него чуть было не позабыл.

— Вот мы тут живём, — сказал Кролик очень медленно и громко, — все мы, и вдруг, ни с того, ни с сего, мы однажды утром просыпаемся, и что мы видим? Мы видим какое-то незнакомое животное!

При этом для обитателей Леса вообще важно знать, что все на месте (см. публикуемую в Приложении главу из «Винни-Пуха») и сколько чего есть: сколько горшков с медом (см. там же), сколько детей у Кролика. Тут мы подходим ко второй особенности логического мира «Винни-Пуха». С одной стороны, он стремится к экстенсивной отгороженности, но с другой — ему важно быть открытым интенсивно и интенционально — в прошлое, в свою мировую линию жизни; героям одновременно хочется ничего не знать о чужих проблемах неведомого взрослого мира, но, с другой стороны, они хотят думать, что их собственный мир не является выдуманным, что он настоящий. В этом плане логическая операция квантификации приобретает чрезвычайно важную роль. Поэтому герои, с одной стороны, всё пересчитывают, но, с другой — им хочется думать, что всего очень много. Отсюда Родные и Знакомые Кролика (из тех, которые залетают вам в ухо, или из тех, которых вы нечаянно топчете ногами). Родные и Знакомые Кролика (они, естественно, и плодятся, как кролики) — не квантификация. Их неопределенно много. Они, как частицы в квантовой механике, появляются и аннигилируют беспрестанно.

Другим важным способом утверждения своего мира через подключение интенциональных каналов является актуализация мнимой памяти. Это бесконечные разговоры о несуществующих родственниках, как правило, о дядюшках или дедушках (понятно, было бы странно, если бы Пух или Пятачок стали рассуждать о своих родителях; дядюшка же — это персонаж комический по определению; ср. «мой американский дядюшка», «мой дядя самых честных правил» и т. д.). Это, во-первых, дядя Пятачка — Посторонним В., он же Вильям Посторонним, далее дядя Пуха, который якобы когда-то говорил ему, что «один раз видел сыр точно такого же (как мед. — VR.) цвета»; много родственников у Совы; дядя Роберт, о котором она рассказывает в самый неподходящий момент; тетка, которая по ошибке снесла гусяное яйцо.

Но самым мощным стимулом идеи самостоятельности и порождающей способности виннипуховского мира является заселение его воображаемыми персонажами, которых мы вслед за Рудольфом Карнапом будем называть индивидуными концептами. Они «получаются» в результате ослышки, неправильной понятой ситуации или просто выдумываются. Это Слонопотам, Дикие Буки и Бяки, дядюшка Посторонним В., Щасвирус, Генри Пушель, Ягуляр и другие. Эти виртуальные герои служат провалом в бесконечность, они занимательны, но совершенно безопасны: индивидуальные концепты так же, как и Родные и Знакомые Кролика, неквантифицируемы.

Здесь мы должны хотя бы немного углубиться в историю логической семантики и модальной логики XX века. Понятие индивидуального концепта Р. Карнап ввел в книге «Значение и необходимость». Им обозначался предмет, денотат, но не в контексте прямой речи, а в контексте косвенной. Казалось бы, какая разница? Но еще Г. Фреге (1848—1925) показал, что в косвенном контексте предложение теряет свое истинностное значение (truth-value). То есть объекты в главном предложении (индивиды) являются экстенционалами, претендуют на то, чтобы существовать в объективной реальности. Объекты в косвенных контекстах (индивидуальные концепты) являются интенционалами, то есть относятся к области чисто ментальной. Проблема индивидуальных концептов тесно связана с проблемой квантификации. В полемике с Карнапом У. Куайн указал, что квантифицировать косвенные контексты невозможно, так как они являются непрозрачными (затемненными) с точки зрения референции, то есть, говоря о каком-либо предмете в косвенном контексте, нельзя с точностью утверждать, о чем именно ты говоришь, тот ли это именно предмет, который ты имеешь в виду: например, если собеседники говорят о Толстом, один может иметь в виду Льва Толстого, а другой — Алексея, а говоря об Алексее Толстом, один может иметь в виду Алексея Николаевича, а другой — Алексея Константиновича.

Правда, в 1960-х годах С. Крипке и Я. Хинтиikka построили так называемую семантику возможных миров,

которая — для модальных логик — решила куайновский парадокс. Необходимо-существующее здесь рассматривалось как истинное во всех возможных мирах, соотносимых с реальным миром, а возможно-существующее — как истинное хотя бы в одном из возможных миров, соотносимых с реальным. Таким образом, художественная литература могла рассматриваться как один из возможных миров, проблема же квантификации модальных контекстов решалась как перекрестная идентификация объектов на границах возможных миров.

Напомним, однако, что все эти проблемы ставились и решались через 30, а то и 45 лет после написания «Винни-Пуха», где они решаются и ставятся сами собой, поскольку актуальны для детского сознания не в меньшей степени, чем для языка логиков и философов. Проблема утверждения себя в мире сводится к разговорам о возможных мирах, о том, «что бы было, если бы»: если бы Кролик был Пухом, а Пух — Кроликом и т. д. Здесь отражается важный для ребенка процесс обучения дейксису, то есть соотносению собственного «я» с другими индивидами, находящимися в определенном к нему отношении. Но не менее важна для ребенка проблема генетического тождества предмета самому себе. Первое же свое стихотворение, которое Пух сочиняет, забравшись на Мировое Древо, он посвящает именно этой проблеме, которую Сол Крипке называл проблемой жестких десигнаторов, то есть объектов, сохраняющих тождество себе в разных возможных мирах:

It's a very funny thought that,  
if Bears were Bees,  
They'd build their nests at the  
bottom of trees.  
And that being so (if Bees  
were Bears),  
We shouldn't have to climb  
up all these stairs.

Привожу свой подстрочник, так как в данном случае, соответствующее стихотворение Заходера не представляется удачным:

Забавная мысль, что если бы  
Медведи были Пчелами,  
Они бы строили свои гнезда  
у подножья деревьев.  
А если бы было так, что Пчелы  
были Медведями,

То нам бы не нужно было  
карабкаться  
по этим ступенькам.

Ср. также еще две характерные ситуации:

А Пух все думал, как же этот Дедушка выглядит. И ему пришло в голову, что вдруг они сейчас охотятся как раз на двух Дедушек, и интересно, если они поймут этих Дедушек. Можно ли будет взять хоть одного домой и держать его у себя, и что, интересно, скажет по этому поводу Кристофер Робин.

Он пробовал считать овец — иногда это очень неплохой способ, — но это не помогало. Он попробовал считать Слонопотамов, но это оказалось еще хуже, потому что каждый Слонопотам, которого он считал, сразу кидался на Пухов горшок с медом и все съедал дочиста. Несколько минут Пух лежал и молча страдал, но когда пятьсот восемьдесят седьмой Слонопотам облизал свои клыки и прорычал: «Очень неплохой мед, пожалуй, такого я никогда не пробовал», Пух не выдержал.

Надо сказать, что общение само по себе и само для себя доставляет жителям Леса огромное удовольствие, они все время ведут разговоры ради разговоров, зачастую общаясь, можно сказать, не самими высказываниями, а пропозиционными функциями, то есть неполными высказываниями, где вместо предиката стоит переменная *x*.

У них завязался Очень Умный разговор. Пятачок говорил: «Понимаешь, Пух, что я хочу сказать?» А Пух говорил: «Я и сам так, Пятачок, думаю». Пятачок говорил: «Но, с другой стороны, Пух, мы не должны забывать». А Пух отвечал: «Совершенно верно, Пятачок, не понимаю, как я мог это упустить из виду».

— Ой, Иа, — сказал Пух растерянно. — А что же мы... я хочу сказать, как же мы... ты думаешь, если мы...

— Да, — сказал Иа. — Конечно! Один из этих вариантов будет абсолютно правилен. Спасибо тебе, Пух.

— История такова, Кристофер

Робин, — начал Кролик. — Тигра...

— Ничего подобного, — сказал Тигра.

— Как бы то ни было, я оказался там, — сказал Иа.

— Но он же, наверно, не хотел этого, — сказал Пух.

— Он просто такой прыгучий, — сказал Пятачок, — от природы.

Отношение персонажей «Винни-Пуха» к речевым актам и жанрам во многом обусловлено их онтологической и прагматической разнопорядковостью. В этом плане обитатели Леса делятся на три разряда: 1) живые люди (Кристофер Робин); 2) живые домашние животные (Кролик, может быть, Сова и Пятачок); 3) дикие игрушечные животные (в первую очередь Пух и Иа; Кенга с Крошкой Ру и Тигра представляют собой особый подвид За — дикие экзотические, появившиеся не с самого начала и неизвестно откуда).

Кристофер Робин во многом играет роль хозяина Леса, и авторитет его вне сомнений. Для его речевого поведения характерна особенность, которая отсутствует у всех остальных обитателей Леса, — это способность к эволюции, к саморазвитию: Кристофер Робин живет на границе между внутренним миром Леса и внешним взрослым миром, где отец рассказывает ему сказки. Он обучается чтению, таблице умножения и письму, его речевые ошибки сменяются «правильнописанием». В конце книги он вырастает настолько, что вынужден покинуть свой игрушечный мир, взяв с собой лишь одного Винни-Пуха.

Основной водораздел между животными второй и третьей групп проходит в сфере письменной речи. Живые домашние умеют (или претендуют на это) читать или писать, игрушечные дикие читать и писать не умеют (Иа, как известно, попытался однажды освоить букву «А», но, разочарованный, истоптал ее копытами). Последняя подгруппа третьей группы отличается от второй и третьей в одном пункте. Дикие экзотические совершенно лишены комплексов. Их речевые акты суть проявления их витальности. Кенга все время следит, чтобы с Крошкой было все в порядке, Крошка все время повторяет одно и то же. Тигра также склонен к пов-

торению, вернее, к перечислению того, что тигры умеют делать, что они едят и т. д.

Наиболее интересна и дифференцирована речевая деятельность групп 2 и 3. Каждый из представителей этих разрядов имеет свой комплекс, и это проявляется в его речевых актах как механизм гиперкомпенсации.

У Кролика комплекс маленького роста и множества детей. Его речевой наполеонизм служит для него доказательством его наибольшей приближенности к разряду I (Кристофер Робин), близостью с которым и особой расположенностью которого он весьма гордится. Стихия речевых актов Кролика — это команды, составление планов, претензии на лидерство, как правило, необоснованные:

— Два успев открыть глаза, Кролик почувствовал, что сегодня все от него зависит и все на него рассчитывают. Это был как раз такой день, когда надо было, скажем, написать письмо (подпись — Кролик), день, когда следовало все проверить, все выяснить, все разъяснить и, наконец, самое главное — что-то организовать.

В такое утро непременно надо было забежать на минутку к Пуху и сказать: «Ну что ж, отлично, тогда я передам Пятачку», а затем к Пятачку и сообщить: «Пух считает... Но лучше я сначала загляну к Сове». Начинаясь такой, как бы вам сказать, командирский день, когда все говорят: «Да, Кролик», «Хорошо, Кролик», «Будет исполнено, Кролик», и вообще ожидают дальнейших распоряжений.

Характерен также следующий диалог Кролика и Совы, тоже стремящейся причислить себя к высшим:

— Сова, — сказал Кролик деловито, — у нас с тобой есть мозги. У остальных опилки. Если в этом Лесу кто-то должен думать, а когда я говорю «думать», я имею в виду думать по-настоящему, то это наше с тобой дело (...)

— Ну так что же, — спросил Кролик.

— Да, — сказала Сова очень умным голосом. — Я понимаю, что ты имеешь в виду. Несомненно.

— Ну так что же?

— Совершенно точно, — сказала Сова. — Вот именно. — И после некоторого размышления она добавила: — Если бы ты не зашел ко мне, я должна была бы сама зайти к тебе.

— Почему? — спросил Кролик.

— По этой самой причине, — сказала Сова, надеясь, что наконец сумеет что-нибудь выяснить.

Речь Совы напоминает речь левополушарного афатика: многоречие, проработанные синтаксические конструкции, абстрактная лексика и совершенная оторванность от конкретной прагматики:

— Слушай, Сова, — сказал Кристофер Робин, — до чего здорово. Я живу на острове.

— Атмосферные условия в последнее время были несколько неблагоприятными.

— Что-что?

— Дождик был, — пояснила Сова.

— Да, — сказал Кристофер Робин, — был.

— Уровень паводка достиг небывалой высоты.

— Кто?

— Я говорю, — воды кругом много, — пояснила Сова.

— Да, — согласился Кристофер Робин. — Очень много.

— Однако перспективы быстро улучшаются. Прогноз показывает...

— Ты видела Пуха?

— Нет, прогноз...

— Сова, ты можешь взлететь к почтовому ящику с Пятачком на спине? — спросил он.

— Нет, — поспешно сказал Пятачок, — она не может, не может!

Сова стала объяснять, что такое Необходимая или Соответствующая Спина Мускулатура. Она уже объясняла это когда-то Пуху и Кристоферу Робину и с тех пор ожидала удобного случая, чтобы повторить объяснение, потому что это такая штука, которую вы спокойно можете объяснить два раза, не опасаясь, что кто-нибудь поймет, о чем вы говорите.

Речь Пятачка — компенсация комп-

лекса неполноценности, столь естественного для Очень Маленького Существа. Как можно было видеть из вышеприведенного диалога, речевое поведение Пятачка строится на том, что он забегает вперед, пытаясь на уровне речевого акта предотвратить грозящую ему опасность. Ср. ситуацию, когда Пух видит на дереве Ягуляра:

Пух кивнул.

— Это Ягуляр, — сказал он.

— А что Ягуляры делают? — спросил Пятачок, в глубине души надеясь, что они этого делать не будут (<...>)

— Помогите, помогите! — кричал он.

— Ягуляры — они всегда так, — сказал Пух, довольный, что может блеснуть своими познаниями. — Они кричат «Помогите, помогите», а когда вы посмотрите вверх — бросаются на вас.

— Я смотрю вниз, вниз! — кричал Пятачок очень громко, чтобы Ягуляр по ошибке не сделал того, чего не надо.

Иа-Иа закомплексован на меланхолии, недовольстве всем на свете и равнодушии со стороны окружающих. Определяющая черта его речевого поведения — это раскодирование этикетных речевых штампов и рефлексия над ними, их гипертрофия.

— Мне никогда ничего не рассказывают, — сказал Иа. — Никто меня не информирует (кстати, воспользуемся случаем, чтобы, подобно Пуху, блеснуть своими познаниями в английской литературе и указать, что последнее высказывание — несомненная цитата из «Саги о Форсайтах», где дядя Джемс постоянно сетует, что ему никто ничего не рассказывает. — V R.). — В будущую пятницу, по моим подсчетам, исполнится семнадцать дней с тех пор, как со мной в последний раз говорили.

— Ну, семнадцать — это ты преувеличиваешь...

— В будущую пятницу, — пояснил Иа.

— А сегодня суббота, — сказал Кролик, значит всего одиннадцать дней. И, кроме того, я лично был тут неделю назад.

— Но беседа не состоялась, — сказал Иа. — Не было обмена мнениями. Ты сказал «Здорово!» и промчался дальше. Пока я обдумывал свою реплику, твой хвост мелькнул шагов за сто отсюда на холме. Я хотел было сказать: «Что? Что?» — но понял, конечно, что уже поздно.

— Ну, я очень спешил.

— Должен говорить сперва один, потом другой, — продолжал Иа. — По порядку. Иначе это нельзя считать беседой. «Здорово! — Что, что?» На мой взгляд, такой обмен репликами ничего не дает. Особенно, если, когда приходит ваша очередь говорить, вы видите только хвост собеседника. И то еле-еле.

И наконец Винни-Пух. В противоположность всем остальным обитателям Леса, несмотря на полное отсутствие мозгов, что в основном выражается лишь в неумении осваивать абстрактную лексику, Пух больше всех вовлечен в прагматику, и хотя он частенько благодаря своей фантазии попадает впросак, но именно он открывает Северный Полюс, спасает Крошку Ру, делает из зонтика корабль, придумывает, как выбраться из поваленного дерева. Он по интуиции находит дорогу домой, тогда как умный Кролик теряется. Стихия Пуха — континуальность, он силен в дискурсивном мышлении, но при этом не будем забывать, что Винни-Пух — Поэт, и это вырывает его из обыденного русла речевой деятельности, к ее высшим проявлениям, именно поэтому книга Милна — это книга о нем, и именно поэтому Кристофер Робин берет Пуха с собой во взрослую жизнь. В отличие от остальных обитателей Леса Пуху ведом Смысл, пусть даже этот смысл потерялся по дороге, ибо такова участь Смысла вообще — быть никогда не высказанным до конца, проявляясь лишь на высших уровнях духовной культуры.



## ИЗ КНИГИ «ДОМ НА ПУХОВОЙ ОПУШКЕ»

### Глава III,

**в которой организуются Поиски и Пятачок  
чуть было снова не встречает Слонопотама.**

Однажды, когда Пух сидел у себя дома и пересчитывал горшки с медом, в дверь позвонили.

— Четырнадцать, — сказал Пух. — Входите. Четырнадцать. Или пятнадцать? Досадно. Сбили меня.

— Привет, Пух, — сказал Кролик.

— Привет, Кролик. Четырнадцать, верно?

— Четырнадцать чего?

— Моих горшков с медом, которые я пересчитывал.

— Правильно, четырнадцать.

— Ты уверен?

— Нет, — сказал Кролик. — А какое это имеет значение?

— Я просто хочу знать, — скромно сказал Пух, — потому что тогда я могу сказать себе: «У меня осталось четырнадцать горшков меду. Или пятнадцать, что тоже может быть. Так удобнее».

— Ладно, давай считать, что их шестнадцать, — сказал Кролик. — Я пришел тебе сказать вот что: ты не видел где-нибудь здесь Малютку?

— Я думаю, нет, — сказал Пух. А потом подумал немного и сказал: — А кто это Малютка?

— Это один из моих друзей-и-родственников, — небрежно сказал Кролик.

Но это не очень-то помогло, потому что у Кролика было столько друзей-и-родственников, столько сортов и размеров! А ведь Пух не знал, надо ли искать Малютку на верхушке дуба или на лепестке лютика.

— Я вообще сегодня никого не видел, — сказал Пух, — никого, кому можно было бы сказать: «Привет, Малютка!». Он что, тебе нужен зачем-нибудь?

— Мне он ни за чем не нужен, — сказал Кролик, — но всегда полезно знать, где находится твой друг-и-родственник, нужен он тебе или нет.

Milne A. A. The House at Pooh Corner / With Decorations by Ernest H. Shephard. 5-d ed. [1943]. На русском языке публикуется впервые.

— Ну да, ясно, — сказал Пух. — А что, он потерялся?

— Ну, — сказал Кролик, — поскольку его долгое время никто не видел, я думаю, он потерялся. Как бы то ни было, — продолжал он важно, — я обещал Кристоферу Робину Организовать Поиски. Так что пошли.

Пух нежно попрощался со своими четырнадцатью горшками меду, втайне надеясь, что их все-таки пятнадцать, и они с Кроликом отправились по направлению к Лесу.

— Ну вот, — сказал Кролик, — это Поиски, и поскольку я Организовал их . . .

— Что ты с ними сделал? — сказал Пух.

— Я их организовал. Это — ну, если все одновременно ищут в разных местах. Поэтому я хочу, чтобы ты, Пух, в первую очередь занялся бы поисками около Шести Сосен, а затем направился бы к Дому Совы и нашел бы меня там. Понимаешь?

— Нет, — сказал Пух, — что . . .

— Тогда я жду тебя возле Дома Совы примерно через час.

— А Пятачка ты тоже Организовал?

— Всех! — сказал Кролик и убежал.

Как только Кролик скрылся из виду, Пух вспомнил, что он забыл спросить, кто такой этот Малютка и принадлежит ли он к тому сорту друзей-и-родственников, которые залетают вам в нос, или к тому, на которых можно наступить по ошибке. И поскольку теперь уже было поздно, Пух подумал, что он начнет Поиски с поисков Пятачка и заодно узнает, КОГО же это они собираются искать, прежде чем начать искать ЕГО.

— А искать Пятачка у Шести Сосен нет смысла, — сказал Пух, — потому что ведь Пятачка организовали на Особое Место, и я лучше сначала поищу это Особое Место. Хотел бы я знать, где оно находится. И он мысленно записал у себя в голове нечто вроде:

#### ПОРЯДОК ПОИСКА ВЕЩЕЙ

- |                  |   |
|------------------|---|
| 1. Особое Место  | (выяснить, где Пятачок)                   |
| 2. Пятачок       | (выяснить, кто такой Малютка)             |
| 3. Малютка       | (выяснить, где Малютка)                   |
| 4. Кролик        | (сказать ему, что я выяснил, где Малютка) |
| 5. Снова Малютка | (сказать ему, что я выяснил, где Кролик)  |

«Все это говорит о том, что предстоит беспокойный день», — подумал Пух еще более озадаченно.

Следующий момент действительно оказался в высшей степени беспокойным, ибо Пух был так озабочен, что совершенно не смотрел себе под ноги и наступил на кусочек леса, который там по ошибке оказался, и он только успел подумать: «Я лечу. Как Сова. Хотел бы я знать, как бы мне остановиться . . .» И остановился.

Бум!

— Ой, — взвизгнуло что-то.

— Забавно, — подумал Пух. — Я сказал «Ой!», при этом совершенно не ойкая.

— Помогите! — сказал тихий тоненький голос.

— Опять я, — подумал Пух. — Со мной явно произошел Несчастный Случай. Я свалился в яму, и у меня голос стал писклявый, и к тому же говорит сам по себе, а я совершенно не готов к этому, несмотря на то, что внутри меня что-то произошло. Досадно!

— Помогите! Помогите!

— Ну вот! Я говорю, хотя я даже не пытался говорить. Вероятно, со мной произошел Тяжелый Несчастный Случай, — и после этого он подумал, что если он попытается сказать что-нибудь, это ему не удастся, и чтобы удостовериться в обратном, он сказал очень громко: «Очень Тяжелый Случай с Медведем Пухом!»

— Пух, — пропищал голос.

— Это Пятачок, — воскликнул Пух нетерпеливо. — Ты где?

— Внизу, — сказал Пятачок довольно-таки низким голосом.

— Внизу чего?

— Внизу тебя. Вставай!

— Ох! — сказал Пух и вскарабкался на ноги так быстро, как только мог. — Я что, упал на тебя, Пятачок?

— Ну да, ты упал на меня, — сказал Пятачок, ощупывая себя с ног до головы.

— Я не хотел этого, — сказал Пух с раскаянием.

— А я не говорю, что хотел оказаться внизу, — сказал Пятачок с грустью. — Но теперь со мной все в порядке, Пух, я так рад, что это оказался ты.

— Что же с нами случилось? — сказал Пух. — Где мы?

— Мне кажется, что где-то вроде ямы. Я шел и кого-то искал, и вдруг я почувствовал, что меня больше нет, а как только я встал, чтобы посмотреть, куда же это я запропастился, на меня что-то упало. И это был ты.

— Вон оно что! — сказал Пух.

— Да, — сказал Пятачок. — Пух, — продолжал он встревоженно, — ты думаешь, мы попали в ловушку?

Пух об этом вообще ничего не думал, но теперь он кивнул. Потому что он вдруг вспомнил, как они однажды с Пятачком сделали Пухову Ловушку для Слонопотамов, и догадался, что именно произошло сейчас. Они с Пятачком угодили в Слонопотамову Ловушку для Пухов! Вот как обстояли дела.

— А что бывает, когда приходят Слонопотамы? — спросил Пятачок дрожащим голосом, когда услышал новости.

— Может, он тебя и не заметит, Пятачок, — ободряюще сказал Пух. — Потому что ведь ты — Очень Маленькое Существо.

— Но он заметит тебя, Пух.

— Да, он заметит меня, а я замечу его, — сказал Пух, обдумывая эту ситуацию. — Мы будем довольно долго друг друга замечать, и потом он скажет: «Хо-хо!».

Пятачок слегка содрогнулся при мысли об этом «Хо-хо», и его уши стали подергиваться.

— А ч-ч-то ты скажешь? — спросил он.

Пух пытался подумать о том, что он скажет, но чем больше он думал об этом, тем больше убеждался, что невозможно придумать подходящего ответа на «Хо-хо!», сказанное Слонопотамом таким голосом, каким он это скажет.

— А я ничего не скажу, — сказал Пух. — Я только хмыкну, как будто я ожидаю чего-то.

— А вдруг он тогда опять скажет «Хо-хо», — предположил Пятачок с тревогой.

— Скорее всего! — сказал Пух. Ушки Пятачка стали подергиваться так быстро, что он опер их о край Ловушки, чтобы они успокоились.

— Он скажет это опять, — сказал Пух, — а я буду продолжать хмыкать. И это выведет его из себя. Потому что когда ты говоришь «Хо-хо» дважды злорадным тоном, а другой в ответ только хмыкает, то ты вдруг обнаруживаешь, что, как только ты собираешься сказать это в третий раз, то, ну — ты обнаруживаешь — что . . .

— Что?

— Что ничего.

— Что ничего что?

Пух знал, что он имеет в виду, но, будучи Медведем с Очень Маленькими Мозгами, он не мог выразить эту мысль при помощи слов.

— Ну, просто ничего, — снова сказал он.

— Ты хочешь сказать, что это больше не будет настоящим хохканьем? — с надеждой спросил Пятачок.

Пух посмотрел на него с восхищением и сказал, что это как раз то, что он имел в виду, что если кто-то все время хмыкает, то тебе уже просто никогда не придет в голову сказать «Хо-хо».

— А он возьмет и скажет что-нибудь еще, — сказал Пятачок.

— Правильно. Он скажет: «Что все это значит?». И тогда я скажу — и это очень хорошая мысль, Пятачок, которая мне только что пришла в голову — я скажу: «Это ловушка для Слонопотамов, которую я сделал, и теперь жду, когда Слонопотам в нее упадет». И буду продолжать хмыкать. Это его окончательно Выбьет из Колеи.

— Пух! — закричал Пятачок (теперь была его очередь восхищаться). — Мы спасены!

— Ты думаешь? — сказал Пух, который не был в этом совершенно уверен.

Но Пятачок был совершенно уверен; и он мысленно увидел Пуха и Слонопотама, разговаривающих друг с другом; и вдруг он с некоторой грустью подумал, насколько было бы лучше, если бы это были Пятачок и Слонопотам, разговаривающие друг с другом, а не Пух, потому что, хотя он, Пятачок, конечно, очень любит Пуха, но на самом-то деле у него, Пятачка, гораздо больше мозгов, чем у Пуха, и было бы гораздо лучше, если бы именно он, а не Пух, стоял рядом со Слонопотамом, и было бы так здорово потом вечером вспоминать, как он днем разговаривал со Слонопотамом, как будто это вовсе был и не Слонопотам. Ведь теперь это казалось так легко: он тоже знал, что ему сказать Слонопотаму.

СЛОНОПОТАМ (злбно). Хо-хо!

ПЯТАЧОК (небрежно). Тра-ля-ля, тра-ля-ля.

СЛОНОПОТАМ (удивленный и не вполне уверенный в себе). Хо-хо!

ПЯТАЧОК (еще более небрежно). Трам-пам-пам, трам-пам-пам.

СЛОНОПОТАМ (начинает хохокать, неуклюже делая вид, что это он кашляет). Хкм! Что все это значит?

ПЯТАЧОК (удивленно). Привет, это ловушка, которую я сделал, и теперь жду, когда Слонопотам в неё упадет!

СЛОНОПОТАМ (совершенно сбитый с толку). Ой! (После длительного молчания.) А ты в этом уверен?

ПЯТАЧОК. А то как же!

СЛОНОПОТАМ. Ох! (Нервно.) Я — я думал, что это я сделал ловушку для Пятачков.

ПЯТАЧОК (удивленно). Ой, нет!

СЛОНОПОТАМ (оправдываясь). Я — я — тогда я, наверно, ошибся.

ПЯТАЧОК. Боюсь, что так. (Вежливо.) Мне очень жаль. (Начинает хмыкать.)

СЛОНОПОТАМ. Ну — я — ну — я — тогда. Я полагаю, мне лучше уйти?

ПЯТАЧОК (глядя н него; небрежно). Ну, если у вас дела. Что же, увидите Кристофера Робина, можете передать ему, что он мне нужен.

СЛОНОПОТАМ (стараясь угодить). Конечно! О чем вы говорите! (Поспешно уходит.)

ПУХ (который не собирался здесь быть, но ведь без которого тут никак не обойтись). Ой, Пятачок, до чего ты храбрый и умный!

ПЯТАЧОК (скромно). Да ну что ты, Пух. (И потом, когда придет Кристофер Робин, Пух ему может обо всем об этом рассказать.)

В то время как Пятачок предавался сладким грезам, а Пуха раздирали сомнения, было ли их четырнадцать или все же пятнадцать, поиски Малютки еще продолжались по всему Лесу. Настоящее имя Малютки было Очень Маленький Таракан, но его называли Малюткой для краткости, если с ним вообще разговаривали, а это случалось очень редко, разве когда кто-нибудь скажет. «Ну, перестань, Малютка!». Малютка погостил у Кристофера Робина несколько секунд, а затем отправился прогуляться вокруг жасминового куста, и вместо того, чтобы вернуться назад другой дорогой, как и предполагалось, он не вернулся, так что теперь никто не знал, где он находится.

— Я думаю, что он просто пошел домой, — сказал Кристофер Робин Кролику.

— А он сказал до-свидания-и-спасибо-за-прекрасный-вечер? — сказал Кролик.

— Нет, он только поздоровался, — сказал Кристофер Робин.

— Ха! — сказал Кролик. Подумав немного, он продолжал: — А он написал письмо, что он благодарит за визит и жалеет, что вынужден был внезапно уйти?

Кристофер Робин не был в этом уверен.

— Ха! — снова сказал Кролик очень важным тоном. — Это серьезно! Он Пропал. Мы должны немедленно организовать Поиски.

Кристофер Робин, который думал о чем-то другом, сказал: «А где Пух?». Но Кролика уже и след простыл. Тогда Кристофер Робин вернулся домой, и в голове у него возникла картина, как Пух собирается на Длительную Прогулку (где-то около семи часов утра), потом он забрался на вершину своего дерева и спустился вниз и затем, ломая себе голову, куда же девался Пух, пошел по Лесу. Через некоторое время он подошел к Большому Карьеру, посмотрел вниз и увидел там Пуха и Пятачка, которые безмятежно спали, свернувшись калачиком.

— Хо-хо! — сказал Кристофер Робин громко и неожиданно. Пятачок подпрыгнул в воздухе на шесть дюймов от Удивления и Тревоги, а Пух продолжал спать.

«Это Слонопотам! — подумал Пятачок нервно. — Так-так!» Он немного похмыкал, но так, чтобы нельзя было разобрать ни одного слова. И совершенно непринужденным тоном сказал: «Тра-ля-ля, тра-ля-ля», — как будто только это его и занимало. Но при всем том он не оглянулся, потому что, если ты оглянешься и увидишь Очень Свирепого Слонопотама, который смотрит на тебя сверху, то тогда ты вообще забудешь, что собирался сказать.

— Трам-пам-пам, — сказал Кристофер Робин голосом Пуха. По-

тому что Пух однажды сочинил песенку, которая пелась примерно так:

Тра-ля-ля, тра-ля-ля,  
Тра-ля-ля, тра-ля-ля,  
Трам-пам-пам.

Поэтому, когда бы Кристофер Робин ее ни пел, он всегда пел ее голосом Пуха, потому что голос Пуха больше всего к ней подходил.

«Он сказал неправильную вещь, — подумал Пятачок с тревогой. — Он должен был снова сказать «Хо-хо». Может, мне самому это ему сказать». И Пятачок (так свирепо, как только мог) сказал: «Хо-хо!».

— Как ты здесь оказался? — сказал Кристофер Робин своим обычным голосом.

«Ужас какой! — подумал Пятачок. — Сначала он говорит голосом Пуха, а теперь — голосом Кристофера Робина. Он это делает, чтобы Выбить меня из Колеи». И будучи теперь Совершенно Выбитым из Колеи, Пятачок сказал очень быстро и визгливо: «Это ловушка для Пухов, и я жду, когда я в нее упаду, хо-хо, что все это значит, а потом я говорю „хо-хо“ еще раз».

— Ч Т О? — сказал Кристофер Робин.

— Ловушка для Хохоков, — сказал Пятачок хриплым голосом. — Я ее только что сделал, и Хо-хо в нее вот-вот того . . .

Как долго еще Пятачок продолжал бы в таком же духе, я не знаю, но в этот момент вдруг проснулся Пух и решил, что их было шестнадцать. Поэтому он сразу вскочил, и, как только он повернулся, чтобы почесаться как раз посередине спины в неудобном месте, где его что-то щекотало, он увидел Кристофера Робина.

— Привет! — закричал он радостно.

— Привет, Пух!

Пятачок посмотрел вверх, а потом посмотрел опять вниз. И он почувствовал себя в таком Глупом и Неудобном положении, что окончательно решил убежать на Море и стать Матросом, как вдруг он что-то увидел.

— Пух! — закричал он. — Там что-то по твоей спине карабкается.

— Вот и я думаю, — сказал Пух.

— Это же Малютка! — закричал Пятачок.

— А, так вот это кто такой! — сказал Пух.

— Кристофер Робин, я нашел Малютку! — закричал Пятачок.

— Молодец, Пятачок, — сказал Кристофер Робин.

И после этих ободряющих слов Пятачок почувствовал себя совершенно счастливым и решил все-таки в Матросы не поступать. Поэтому, когда Кристофер Робин помог им выбраться из Большого Карьера, они пошли оттуда, взявшись за руки.

Два дня спустя Кролик случайно встретил Иа-Иа в лесу.

— Привет, Иа, — сказал он. — Что это ты ищешь?

— Малютку, разумеется, — сказал Иа. — Совсем что ли ничего не соображаешь?

— Ой, разве я тебе не говорил? — сказал Кролик. — Малютку два дня назад нашли.

Последовало минутное молчание.

— Ха-ха, — сказал Иа с горечью. — Всеобщий восторг и прочее. Не надо оправданий. Именно что-нибудь в таком роде и должно было произойти.

Перевод с английского  
Л. БАВРИНОЙ и В. РУДНЕВА

## ПЯТАЧОК И НЕЧТО

Однажды Винни-Пух пошел в гости к Пятачку. Вообще-то говоря, идти к Пятачку не имело ровным счетом никакого смысла. Дело в том, что вот уже ровно две недели, как Пятачок решил, что пора становиться Взрослым и Серьезным, и потому старался быть Сосредоточенным, так как полагал, что без Сосредоточенности Взрослым сделаться невозможно, а Сосредоточенность — думал он — заключается в Молчаливости и Сдержанности, и, таким образом, вот уже две недели он только и делал что молчал и все время сдерживался. Так что идти к нему в гости было зря: Пятачок так и просидит, не говоря ни слова, сдерживаясь и морща розовый лобик. Однако Пух шел.

— И чего это вдруг, хм-хм, я иду к Пятачку? — начал было рассуждать Пух, как вдруг увидел впереди себя Нечто. Нечто было неопределенного размера, но во всяком случае не очень маленькое. В любом случае оно было больше Пуха, и Пух был вынужден подумать, что оно, может быть, в некотором еще случае не меньше даже самого Тигры. Пух, поэтически выражаясь, припух и почесал в затылке. Нечто было неопределенного цвета, быть может, отчасти коричневое, от другой части — бежевое, а третья его часть была какая-то серая или, может быть, просто запачканная. Пахло Нечто чертополохом, липовым медом, сгущенным какао и — очень сильно — какой-то тайной.

— Да, — сказал себе вслух Пух. — Что бы это такое могло быть? Потом он какое-то время подумал и сказал так: «Что бы это быть могло? Ни стекло ни полотно?»

— Мда, — сказал себе Пух, — причем, интересно, тут вся эта мунуфактура?

Он еще раз почесал в затылке и, решительно забыв о намерении посетить Пятачка, отправился на поиски кого-либо, кто мог внести ясность по части того, Кто или Что является Нечтом.

Через какое-то количество шагов он наткнулся на пребывавшего в терновом кусте Иа-Иа. Иа-Иа обедали.

— Здравствуй, Иа! — обрадовался Пух. — Как замечательно, что я тебя повстречал! Ты знаешь, у нас в Лесу появилось Нечто?!

— Я это так и предчувствовал, — ответил Иа-Иа.

— А что бы это могло, по-твоему, быть?

— По-моему? — спросил Иа, поглядев на Пуха из-под ушей. — По-моему что?

— Нечто, — сказал Пух.

— Не что? — переспросил Иа.

— Не не что, а то, что ты предчувствовывывывал, — пояснил Пух.

— Я предчувствовал, что стоит мне лишь приняться обедать, что в некотором, хотя и единственном смысле составляет единственную радость, полагающуюся мне на каждый из многотрудных и исполненных печалью дней, как обязательно явится Нечто, кто, образно выражаясь, сдернет с моего стола скатерть. Вместе со всей посудой, — сказал Иа-Иа и отвернулся от Пуха.

Некоторое время Пух созерцал грустно, но согласованно двигающиеся уши Иа-Иа, а потом тихо, будто прикрывая за собой дверь, сказал «Извини, пожалуйста, Иа» и пошел искать кого-нибудь еще.

Вскоре он оказался возле дома Совы. Сова сидела на жердочке над входом и что-то складывала у себя в уме, при этом один ее глаз смотрел вверх, а другой — вниз, вот этим-то глазом она-то и увидела Пуха.

— Э, здравствуй, э, Пух, что ли, — сказала она. — Ты, э, не мог бы мне помочь сложить девять крыс с шестью мышами?

— Запросто, — ответил Пух, — а где они и куда их складывать?

— Ну что ты такое говоришь! — возмутилась Сова. — Я же говорю про сложение в уме!

— Да? — сказал Пух, подумал и добавил: — Тогда, мне кажется, надо сначала сложить туда одну крысу, потом сложить вторую крысу, потом третью и так далее, а когда крысы кончатся, начать складывать мышей.

— Хм, — сказала Сова. — Надо подумать. — И она почти было уже вовсе погрузилась в мысли, как Пух ее немного перебил:

— Послушай, Сова, ты знаешь, что у нас в Лесу появилось Нечто?

— Да? — сказала Сова. — Ну и что?

— А ты не могла бы сказать, кто этот Нечто?

Сова закатила глаза и некоторое время молчала, то открывая, то закрывая клюв.

— Я, э, думаю, э, — сказала она наконец, — что это Оно.

— Кто? — спросил Пух.

— Нечто, — ответила Сова.

— Почему? — спросил Пух.

— Потому что среднего рода, — ответила Сова и смежила веки.

Пух некоторое время подождал продолжения, однако Сова глаз не открывала, и он решил идти дальше, потому что Нечто ждать не будет.

И пришел к Пятачку, как-то совершенно позабыв про то, что тот является Сдержанным и Молчаливым. Придя к нему, он застал Пятачка лежащим на кушетке. Задние ноги тот вытянул, а передние положил себе под голову. Уже от порога было хорошо видно, насколько здорово Пятачку удается сдерживаться и быть Молчаливым. Пух тем не менее изложил всю историю про неизвестное Нечто вслух и зашагал по комнате, думая думу и вовсе не рассчитывая на Пятачка.

— А оно гладкое или граненое? — однако спросил Пятачок.

Пух, припоминая, задумался и решил, что Нечто было гладкое.

— Жалко, — сказал Пятачок. — Вот если бы оно было с углами, я бы тебе наверняка сказал кто оно такое.

— Ладно, — сказал Пух. — Пойду дальше. Может Тигра знает.

— Подожди-ка, — сказал Пятачок, спуская ноги на пол. — Пожалуй, надо пойти посмотреть самому. Мне кажется, что ты перепутал и у него есть грани.

— Я точно помню, что нет, — обиделся Пух.



— Тогда тем более сложный случай, — сказал Пятачок, и они вышли из дома.

По дороге Туда им встретился Крошка Ру.

— Привет, Пух, привет, Пятачок, — сказал он. — Куда это вы направляетесь?

— У нас в Лесу появилось Нечто, — объяснил Пух, — и мы идем понимать, что Оно такое.

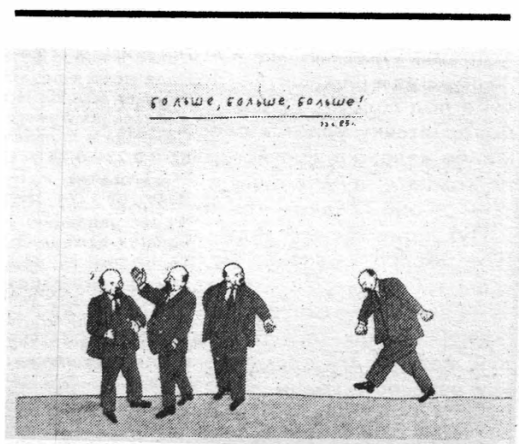
— Все же, коллега, мне кажется, — очень сдержанно и серьезно сказал Пятачок, — что данный объект обязан обладать по крайней мере хотя бы одной гранью.

— Как ты думаешь, Ру, что это? — спросил Пух, едва обнаружив спокойно стоящее в поле зрения Нечто.

— Я думаю, что это что-то правильное, — ответил Ру, — потому что благодаря ему кое-кто перестал Крутить Носом и Строить Из Себя Идиота.

И они смело отправились навстречу Неизведанному, которое, понятное дело, следовало из всех сил потрогать руками — как это Пух сразу не догадался?

1980



## О СЕБЕ



Меня зовут Джикия. Я родился в 63-м году, выучился на архитектора в 85-м, хотел быть писателем, стал художником, а что дальше будет, непонятно. Я стал художником, потому что это самое легкое и приятное занятие на свете, к тому же за него платят деньги. Так я и живу — себе в удовольствие и людям на радость.

---

Авторы снимков в тексте: Атис Иевиньш, Янис Эйдукс

---

Обложка художника  
Андрея КАЛНАЧА

Сдано в набор 03.08.90.  
Подписано к печати 05.09.90. Л-000054.  
Формат 60×90/16. Типогр. бумага № 1,  
мелованная бумага. Офсетная печать.  
Обложка и вклейки — высокая печать.  
8,0+0,25+0,25 усл.-печ. л., 9,75 усл. кр.-отт.,  
11,63 уч.-изд. л. Тираж 98 000.  
Заказ № 1294. Цена 45 коп.

Адрес редакции: 226081, Рига, ГСП,  
Баласта дамбис, 3.

Телефоны: гл. редактор 466049,  
зам. гл. редактора 465913,  
отв. секретарь 465996.

отд. прозы и критики 465992,

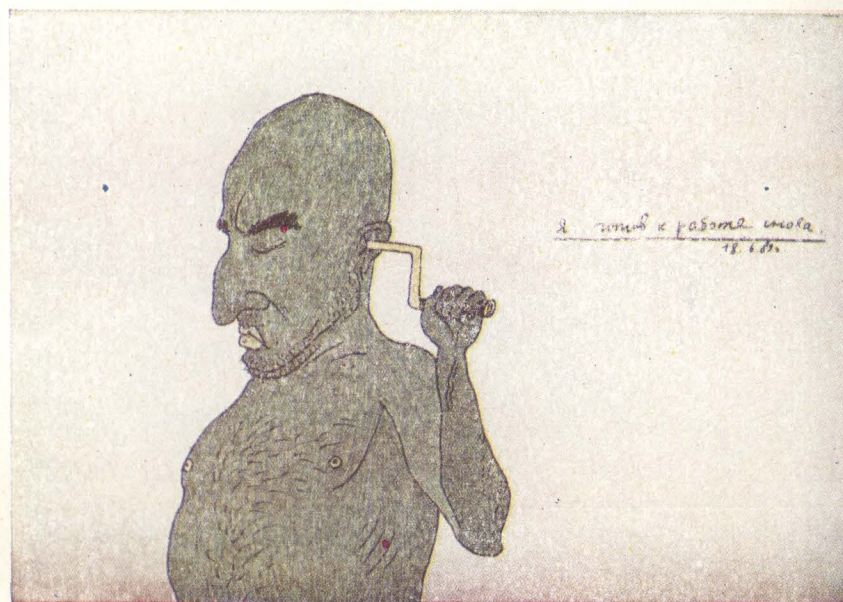
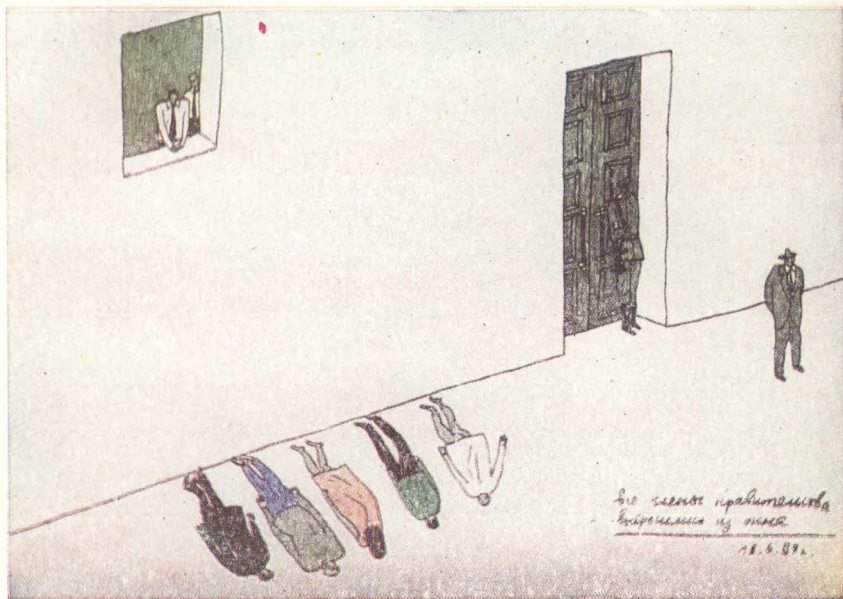
отд. поэзии 465998,

отд. публицистики 465990,

техн. секретарь 465993.

Отпечатано в тип. Издательства ЦК КП Латвии,  
226081, Рига, Баласта дамбис, 3.

Корректор  
Марина ВЕЙНБЕРГА



шљут, в кого понаса туга.

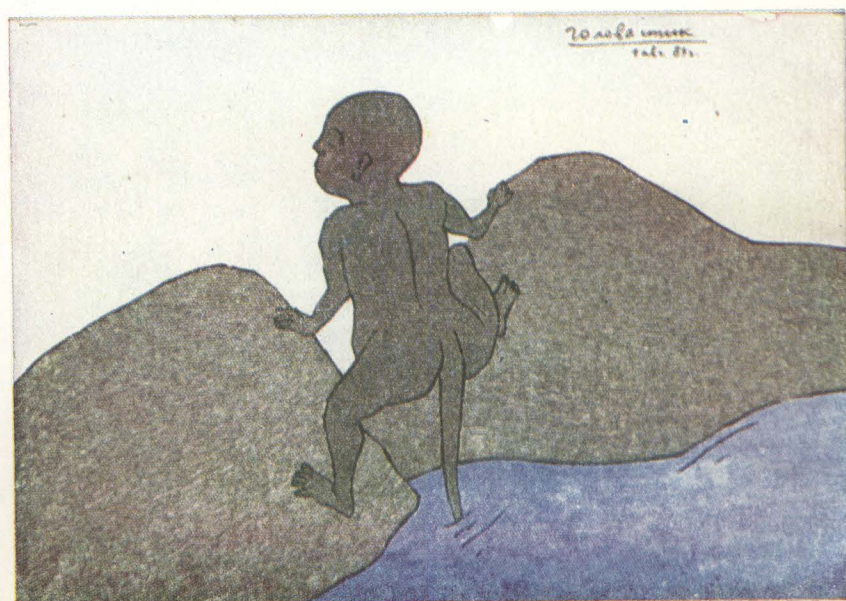
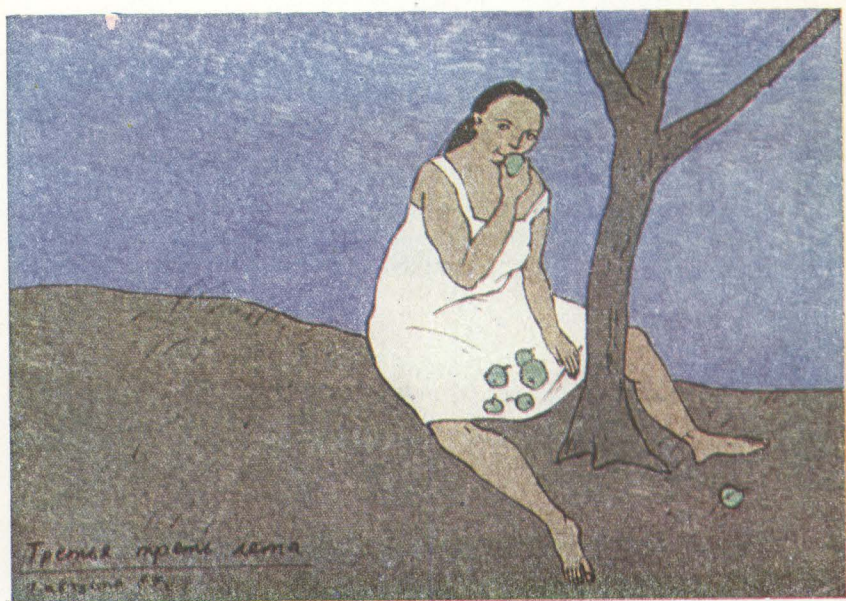
29 ноем 89.



Малчики мојат дертат  
деборех за коакси.

12 ноем 1989 год.





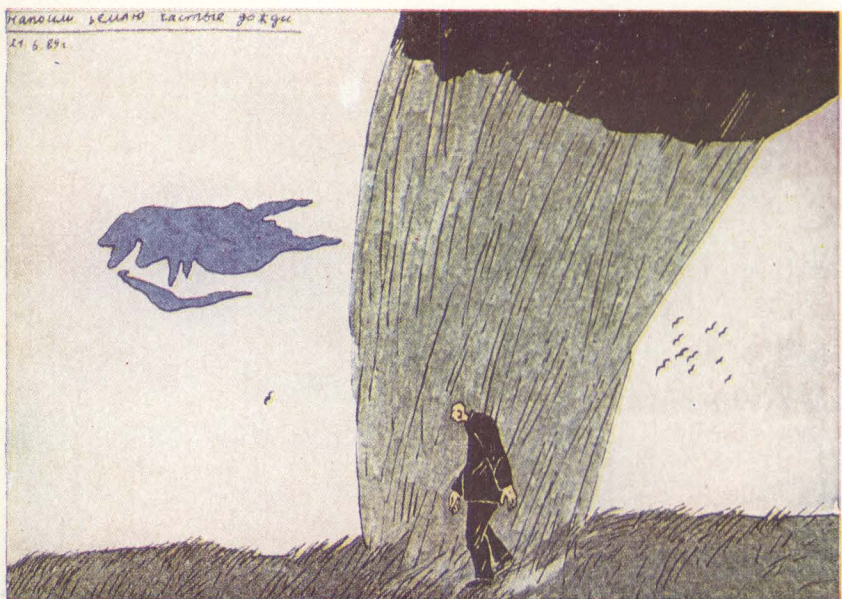




Фото Олега Зернов

**УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!**

В ПРЕДЫДУЩЕМ, ДЕВЯТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА, ОПУБЛИКОВАНЫ УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ НА «ДАУГАВУ». ОДНАКО ВВИДУ НЕРАЗБЕРИХИ С ЦЕНАМИ НА ДОСТАВКУ ПОЛОЖЕНИЕ ИЗМЕНИЛОСЬ. ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЛАТВИИ ГОДОВАЯ ПОДПИСКА С ДОСТАВКОЙ БУДЕТ СТОИТЬ — ОРИЕНТИРОВОЧНО — 12 РУБ. 16 КОП. НАШ ИНДЕКС ПРЕЖНИЙ — 77123.

ISSN 0207-4001, «ДАУГАВА», 1990, № 10, 1—128