



ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

*Буров С.Г.,
Ладенкова Л.С.
(Москва)*

22 интертекстуальных «цветка несчастья» в «Элегии» А.И. Введенского

Данная статья посвящена выявлению источников образов четвертой строфы прощального стихотворения А.И. Введенского «Элегия» (1940):

«Нам восхищенье неизвестно,
нам туга, пасмурно и тесно,
мы друга предаём бесчестно,
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем кто как зола остыли,
милей орла гвоздика» [10: II, 68].

Работа дополняет предпринятые ранее попытки выявить круг интертекстуальных связей этого важнейшего в русской поэзии XX столетия текста с кругом литературных и других произведений [3–7]. В особенности нас будет интересовать ключевой и обрамляющий образ второго четверостишия этой строфы – «цветок несчастья». Как один из вариантов возможных цветков, это названная в тексте самим поэтом «гвоздика».

Образ цветка, связанного с несчастьем и смертью и являющегося инверсированным вариантом фольклорно-мифологического мирового дерева, а также каббалистического Древа сфирот, появлялся у Введенского и ранее.

Например, в стихотворении «Гость на коне» (1931–1934):

«был в цветке
болезней сбор,
был в жуке
ненужный спор» [10: I, 162].

С «цветком несчастья» из «Элегии» ср. также «розу» из второй части пьесы «Потец» (1936–1937):

«Отец летает над письменным столом. Но не думайте, он не дух.

Я видел¹ пожалуйте розу,
Сей скучный земли лепесток²
Последние мысли, казалось,
Додумывал этот цветок.

Он горы соседние гладил
Последним дыханьем души.
Над ним проплывали княгини
И звёзды в небесной глуши³.

Мои сыновья удалились,
И лошадь моя как волна
Стояла и била копытом,
А рядом желтела луна.

Цветок убеждённый блаженства⁴,
Приблизился Божеский час.
Весь мир как заря наступает,
А я словно пламя погас» [10: I, 191].

Эсхатологичность этого вставного стихотворения (отмеченная М.Б. Мейлахом), в котором обыгрываются образы поэзии М.Ю. Лермонтова и фигура самого поэта, позволяет понять, в каком свете Введенский читал предшественника.

Заметим, что присутствующие в «Элегии» сквозные образы творчества имеют, как правило, одни и те же интертекстуальные источники. Часто эти источники оказываются общими для всех стихотворений, в которых сквозные образы используются.

Ю.М. Валиева полагает, что «вторая часть пьесы – переход отца в иной мир, расширение его сознания – начинается описанием смерти». Исследовательница указывает на родственность «текстов Введенского с загадкой, рассматриваемой как особый речевой жанр», и, сосредотачиваясь на второй строфе, замечает, что «этот ответ сыновьям, преподанный в виде загадки, близок фольклорному описанию, в котором смерть предстаёт в виде цветка – модификации мирового дерева:

Стоит столб
на столбе цвет,
под цветами котёл,
над цветами орёл
цветы срывает
в котёл бросает
цветов не убывает
а в котле не пребывает⁵.

Модификация этой загадки и ответ на неё приводится в апокрифе «Беседа трёх святителей»:

Что означает: стоит дерево в цвету, а под ним корыто, а на дереве сидит голубь, и срывая цветы, кидает их в корыто, цветов не уменьшается, а корыто не наполняется?

Дерево – земля, а цветы – люди, корыта – могилы, а голубь – смерть⁶» [9: 107, 117–118].

Прежде чем продолжить рассмотрение особенностей работы претекстов, дающих «цветок несчастья», перечислим их – отмеченные выше и ещё не рассмотренные. Диапазон их весьма широк, и каждый претекст, являясь в себе носителем жизни, оборачивается смертоносным в восприятии и отношении к нему Введенского:

1) фольклорное и мифологическое мировое дерево, в частности, из русской загадки и апокрифа «Беседа трёх святителей»;

2) символический голубой цветок из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1800)⁷;

3) «Цветок» (1828) А.С. Пушкина;

4) «Мцыри» (1839) М.Ю. Лермонтова;

5) «Ангел Мщенья» (1906) М.А. Волошина;

6) статья «Мысли о символизме» (1912) Вяч. Ив. Иванова⁸;

7) образ Ночной Фиалки в произведениях А.А. Блока;

8) сказ П.П. Бажова «Каменный цветок» (1938)⁹;

9) «Цветы зла»¹⁰ (1857) Ш. Бодлера;

- 10) два стихотворения с одинаковым названием «Красный цветок» (1913, 1918) А.И. Маширова;
- 11) рассказ «Красный цветок» (1883) В.М. Гаршина;
- 12) балет «Красный цветок» (1927) Р.М. Глиэра, либретто М.И. Курилко;
- 13) алхимический *flos florum*;
- 14) стихотворения ««Как жаль, – подумалось ему, –» (1931) и «Ленинград» («Промозглый Питер лёгким и простым») (1934) К.К. Вагинова;
- 15) картина «Святая Евлалия» (1885) Д.У. Уотерхауса;
- 16) каббалистическое Древо сфирот;
- 17) «цветок порочный» в стихотворении «[Бьётся] Ходит путник в час полночный» (1933) Д. Хармса;
- 18) тёмнокрасные гвоздики в «Романсе» (1934) Д. Хармса;
- 19) рассказы Л.Н. Андреева: цветок (роза) в петлице героя и в петлицах людей толпы в «Проклятии зверя» (1908); синие языки трупов – казнённых террористов-революционеров в «Рассказе о семи повешенных» (1908), а также характеристика рассказа в критике;
- 20) называемый «цветком» *Cruх ansata* – анх древних египтян, считавших этот крест, увенчанный петлёй, «ключом (узлом) вечной жизни»;
- 21) гвоздика как революционный и советский символ;
- 22) гвоздика как пряность, с которой пьют чай¹¹.

Если Пушкин в «Цветке» гадает о засохшем растении
 «Где цвёл? когда? какой весною?
 И долго ль цвёл? и сорван кем,
 Чужой, знакомой ли рукою?
 И положён сюда зачем?» [30: III, 84],

то Введенский не только отвечает, что это «мы взрастили», но и определяет находку Пушкина как «цветок несчастья», усиливая «смертоносность» дальнейших пушкинских вопрошаний, относя «нас» «Элегии» во время, предшествовавшее написанию Пушкиным «Цветка», и акцентируя тем самым внимание на социальном плане такого соотнесения.

Из 21-й главы «Мцыри» внимание побывавшего в тюрьме Введенского привлёк «цветок темничный», а из подхватывающей тему цветка 22-й главы – мотив опалённости; отсюда – «за то мы и палимы» в 6-й строфе. При этом строки «Мир божий спал / В оцепенении глухом / Отчаянья тяжёлым сном» [21: II, 421] вполне могли быть проецированы Введенским на советскую действительность.

21
 Да, заслужил, я жребий мой!
 Могучий конь, в степи чужой,
 Плохого сбросив седока,
 На родину издалека
 Найдёт прямой и краткий путь...
 Что я пред ним? Напрасно грудь
 Полна желаньем и тоской:
 То жар бессильный и пустой,
 Игра мечты, болезнь ума.
 На мне печать свою тюрьма
 Оставила... Таков цветок
 Темничный: вырос одинок
 И бледен он меж плит сырых,
 И долго листьев молодых
 Не распускал, всё ждал лучей

Живительных. И много дней
Прошло, и добрая рука
Печально тронулась цветка,
И был он в сад перенесён,
В соседство роз. Со всех сторон
Дышала сладость бытия...
Но что ж? Едва взошла заря,
Палящий луч её обжёт
В тюрьме воспитанный цветок...

22

И как его, палил меня
Огонь безжалостного дня.
Напрасно прятал я в траву
Мою усталую главу:
Иссохший лист её венцом
Терновым над моим челом
Свивался, и в лицо огнём
Сама земля дышала мне.
Сверкая быстро в вышине,
Кружились искры; с белых скал
Струился пар. Мир божий спал
В оцепенении глухом
Отчаянья тяжёлым сном» [21: II, 420–421].

Гвоздика, история революционной символики которой восходит к временам Великой французской революции (жертвы террора, отправляясь на гильотину, прикрепляли на одежду гвоздики), не только с первых лет советской власти, но и с дореволюционного времени воспринималась противоположным образом – как символ пролитой крови, памяти о павших за дело революции. После Октябрьской революции «гвоздикой» на жаргоне иронически называли женщину-коммуниста; «Гвоздикой» было и одно из «массы новых имён, появившихся в результате индивидуального “творчества” родителей» [27: 113]. В советское время в гвоздике не осталось ничего, что могло бы позволить воспринимать её как христианский символ любви. На этом фоне строка «Он принёс мне букет тёмнокрасных гвоздик» из «Романса» Д. Хармса, которая, по мнению В.Н. Сажина, «символизирует невинно пролитую кровь», свидетельствует скорее о жертвенности любви. Но вместе со строкой «Наши предки ходили на войну в стальной чешуе», которой завершается каждая из четырёх строф стихотворения, «быть может, отсылает к эпохе крестовых походов Людовика IX, лечившего гвоздикой чуму» [34: I, 256–257, 406]. Если для Хармса в 1934 году такое лечение могло быть актуально на фоне красной, советской чумы, то для Введенского в «Элегии» важнее было не лечение, которое стало «нам [...] милей», но «орёл». Однако и то, и другое выглядело по-разному безнадежным.

Поддерживая общий исповедально-обличительный заряд стихотворения, 4-я строфа завершается констатацией того, что этот пятилепестковый красный цветок, контрастирующий с розой как мистическим символом и ассоциирующийся с кремлёвскими звёздами, «милей орла», причём последнего можно рассматривать и как символ Христа, и как поверженный герб России¹². Трагическая безысходность, связанная с «цветком несчастья», – то, к чему пришёл Введенский в «Элегии», тогда как ещё в сцене «Потец» в уста отца он вложил такие же «апокалипсические», но не направленные на себя, слова о другом революционном пятилепестковом цветке – розе, в христианской традиции символизировавшей, в частности, кровь святых:

«Цветок убеждённый блаженства,
Приблизился Божеский час.
Весь мир как заря наступает,
А я словно пламя погас» [10: I, 191].

Бросается в глаза то, что Введенский пользуется здесь лексикой и образами поэзии революционной эпохи, но в эсхатологическом ключе. Одним из тех, кто активно «вращивал» «цветок несчастья», был деятель «Кузницы» пролетарский поэт А.И. Маширов (Самобытник), в 1919 году возглавивший петроградский Пролеткульт. В 1920-х годах он был председателем Ленинградского совета работников искусств, в 1930–1933-м – директором Ленинградской консерватории, а с 1937 по 1943 год – руководителем Ленинградского института театра и музыки [23]. Введенский мог обратить внимание на «искусствоведческую» карьеру этого не имеющего никакого отношения к музыке советского выдвиженца, который ещё в 1913 году написал стихотворение (со значимым для Введенского смертельным исходом) «Красный цветок»¹³:

«Были сомненья ей дики –
Полной огня и тревог...
Помню – любила гвоздики
Красный цветок.

Каждый увидеть в собраньи
С этим цветком её мог,
В шутку ей дали названье
“Красный цветок”...

Раз непогодной порою
Злобный постиг её рок:
Был у нас вырван тюрьмою
Красный цветок...

Ссылки угрюмой и строгой
Путь и суров и далёк...
Тихо стал вянуть в дороге
Красный цветок...

Вьюгой овеянный снежной –
Север далёкий жесток, –
Снегом засыпан был нежный
Красный цветок...» [24].

В 1918 году под тем же названием Маширов написал другое стихотворение, начинавшееся так:

«О солнечно-бурый
Октябрьский набат,
О нежно-пурпурный
Цветок баррикад!»

Для Введенского оба «Красных цветка» Маширова могли звучать как резко контрастирующие с произведением, к которому не имели никакого отношения – с рассказом «Красный цветок» (1883) В.М. Гаршина. Интертекстуальные следы этого произведения особенно явно обнаруживаются в 3–6-й строфах «Элегии». Место действия в рассказе – сумасшедший дом с зарешёченными окнами, напоминающий тюрьму – ср. с 3-й строфой. В окружающем лечебницу саду руками больных (ср.: «цветок несчастья мы взрастили») «посредине, на небольшой искусственной горке, был

разведён самый красивый цветник во всём саду; яркие цветы росли по краям верхней площадки, а в центре её красовалась большая, крупная и редкая, жёлтая с красными крапинками далия. Она составляла центр и всего сада, возвышаясь над ним, и можно было заметить, что многие больные придавали ей какое-то таинственное значение. Новому больному она казалась тоже чем-то не совсем обыкновенным, каким-то палладиумом сада и здания» [13: 201–202].

Однако внимание гаршинского душевнобольного привлекает совсем не далия и не множество выращенных здесь других цветов, а выросшие сами собой маки, воплощающие для героя «всё зло мира» и оказывающиеся сильнее красного креста на больничных колпаках пациентов¹⁴. Сначала он срывает два цветка, а потом распустившийся третий и умирает.

«Тут же, недалеко от крыльца, росли три кустика мака какой-то особенной породы; он был гораздо меньше обыкновенного и отличался от него необыкновенною яркостью алого цвета. Этот цветок и поразил больного, когда он в первый день после поступления в больницу смотрел в сад сквозь стеклянную дверь.

Выйдя в первый раз в сад, он прежде всего, не сходя со ступень крыльца, посмотрел на эти яркие цветы. Их было всего только два; случайно они росли отдельно от других и на невыполотом месте [...].

Больные один за другим выходили из дверей, у которых стоял сторож и давал каждому из них толстый белый, вязанный из бумаги колпак с красным крестом на лбу. Колпаки эти побывали на войне и были куплены на аукционе. Но больной, само собою разумеется, придавал этому красному кресту особое, таинственное значение. Он снял с себя колпак и посмотрел на крест, потом на цветы мака. Цветы были ярче.

– Он побеждает, – сказал больной, – но мы посмотрим.

И он сошёл с крыльца. Осмотревшись и не заметив сторожа, стоявшего сзади него, он перешагнул грядку и протянул руку к цветку, но не решился сорвать его. Он почувствовал жар и колотьё в протянутой руке, а потом и во всём теле, как будто бы какой-то сильный ток неизвестной ему силы исходил от красных лепестков и пронизывал всё его тело. Он придвинулся ближе и протянул руку к самому цветку, но цветок, как ему казалось, защищался, испуская ядовитое, смертельное дыхание. [...]

Он гулял по саду до самого вечера, [...] и к концу дня ещё более убедился, что “всё готово”, как он сказал сам себе. Скоро, скоро распадутся железные решётки, все эти заточённые выйдут отсюда и помчатся во все концы земли, и весь мир содрогнётся, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте. Он почти забыл о цветке, но, уходя из сада и поднимаясь на крыльцо, снова увидел в густой потемневшей и уже начинавшей роситься траве точно два красных уголька. Тогда больной отстал от толпы и, став позади сторожа, выждал удобного мгновения. Никто не видел, как он перескочил через грядку, схватил цветок и торопливо спрятал его на своей груди под рубашкой. Когда свежие, росистые листья коснулись его тела, он побледнел как смерть и в ужасе широко раскрыл глаза. Холодный пот выступил у него на лбу. [...]

– Я утомлю тебя. Я задушу тебя! – глухо и злобно говорил он. [...]

Он не спал всю ночь. Он сорвал этот цветок, потому что видел в таком поступке подвиг, который он был обязан сделать. При первом взгляде сквозь стеклянную дверь алые лепестки привлекли его внимание, и ему показалось, что он с этой минуты вполне постиг, что именно должен он совершить на земле. В этот яркий красный цветок собралось всё зло мира. Он знал, что из мака делается опиум; может быть, эта мысль, разрастаясь и принимая чудовищные формы, заставила его создать страшный фантастический призрак. Цветок в его глазах осуществлял собою всё зло; он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен), все слёзы, всю желчь человечества. Это было таинственное, страшное существо, противоположность Богу, Ариман, принявший скромный и невинный вид. Нужно было сорвать его и убить. Но этого мало, – нужно было не дать ему при издыхании излить всё своё зло в мир.

Потому-то он и спрятал его у себя на груди. Он надеялся, что к утру цветок потеряет всю свою силу. Его зло перейдёт в его грудь, его душу, и там будет побеждено или победит – тогда сам он погибнет, умрёт, но умрёт как честный боец и как первый боец человечества, потому что до сих пор никто не осмеливался бороться разом со всем злом мира.

– Они не видели его. Я увидел. Могу ли я оставить его жить? Лучше смерть.

И он лежал, изнемогая в призрачной, несуществующей борьбе, но всё-таки изнемогая. Утром фельдшер застал его чуть живым. [...] доктор, видя, что вес его уменьшается, а он всё не спит и всё ходит и ходит, приказал впрыснуть ему под кожу большую дозу морфия. [...] Он забылся и перестал думать обо всём, и даже о втором цветке, который нужно было сорвать.

Однако он сорвал его через три дня, на глазах у старика, не успевшего предупредить его. Сторож погнался за ним. С громким торжествующим воплем больной вбежал в больницу и, кинувшись в свою комнату, спрятал растение на груди.

– Ты зачем цветы рвёшь? – спросил прибежавший за ним сторож. Но больной, уже лежавший на постели в привычной позе со скрещёнными руками, начал говорить такую чепуху, что сторож только молча снял с него забытый им в поспешном бегстве колпак с красным крестом и ушёл. И призрачная борьба началась снова. Больной чувствовал, что из цветка длинными, похожими на змей, ползучими потоками извивается зло; они опутывали его, сжимали и сдавливали члены и пропитывали всё тело своим ужасным содержанием. Он плакал и молился Богу в промежутках между проклятиями, обращёнными к своему врагу. К вечеру цветок завял. Больной растоптал почерневшее растение, подобрал остатки с пола и понёс в ванную. Бросив бесформенный комочек зелени в раскалённую каменным углем печь, он долго смотрел, как его враг шипел, съёживался и наконец превратился в нежный снежно-белый комочек золы. Он дунул, и всё исчезло.

На другой день больному стало хуже. Страшно бледный, с ввалившимися щёками, с глубоко ушедшими внутрь глазных впадин горящими глазами, он, уже шатающеюся походкой и часто спотыкаясь, продолжал свою бешеную ходьбу и говорил, говорил без конца. [...]

Была тихая, тёплая и тёмная ночь; окно было открыто; звёзды блестили на чёрном небе. Он смотрел на них, отличая знакомые созвездия и радуясь тому, что они, как ему казалось, понимают его и сочувствуют ему. Мигая, он видел бесконечные лучи, которые они посылали ему, и безумная решимость увеличивалась. Нужно было отогнуть толстый прут железной решётки, пролезть сквозь узкое отверстие в закоулок, заросший кустами, перебраться через высокую каменную ограду. Там будет последняя борьба, а после – хоть смерть.

Он попробовал согнуть толстый прут голыми руками, но железо не подавалось. Тогда, скрутив из крепких рукавов сумасшедшей рубахи верёвку, он зацепил её за выкованное на конце прута копьё и повис на нём всем телом. После отчаянных усилий, почти истощивших остаток его сил, копьё согнулось; узкий проход был открыт. Он протиснулся сквозь него, ссадив себе плечи, локти и обнажённые колени, пробрался сквозь кусты и остановился перед стеной. Всё было тихо; огни ночников слабо освещали изнутри окна огромного здания; в них не было видно никого. Никто не заметит его; старик, дежуривший у его постели, вероятно, спит крепким сном. Звёзды ласково мигали лучами, проникавшими до самого его сердца.

– Я иду к вам, – прошептал он, глядя на небо. [...]

Он кинулся к знакомому месту около крыльца. Цветок темнел своей головкой, свернув лепестки и ясно выделяясь на росистой траве.

– Последний! – прошептал больной. – Последний! Сегодня победа или смерть. Но это для меня уже всё равно. Погодите, – сказал он, глядя на небо: – я скоро буду с вами.

Он вырвал растение, истерзал его, смял и, держа его в руке, вернулся прежним путём в свою комнату. Старик спал. Больной, едва дойдя до постели, рухнул на неё без чувств.

Утром его нашли мёртвым. Лицо его было спокойно и светло; истощённые черты с тонкими губами и глубоко впавшими закрытыми глазами выражали какое-то горделивое счастье. Когда его клали на носилки, попробовали разжать руку и вынуть красный цветок. Но рука заоченела, и он унёс свой трофей в могилу» [13: 202, 203, 205–206, 208–209].

Введенский, обративший, очевидно, внимание на прозрачные евангельские коннотации внутренней борьбы и поступков гаршинского героя, мог проецировать на его состояние и действия свои как автора (= героя) «Элегии» и тем самым «продолжать» в своём прощальном стихотворении борьбу гаршинского персонажа. Ещё большую многослойность придают «Элегии» такие реалии и мотивы символического и символического рассказа как ночь, окно, звезда, безумие, теснота, наркотическое воздействие (у Гаршина это морфий, который колют больному, и опий, содержащийся в маке), цветок, красный цвет, борьба и её бессмысленность, внутреннее горение и сгорание, смерть и устремлённость к ней. Рассказ начинается со смешной и трагичной фразы «– Именем его императорского величества, государя императора Петра Первого, объявляю ревизию сему сумасшедшему дому!» [13: 194]. У Введенского аллюзии на Петра появляются в 7-й строфе (о чём ниже), но и вся ориентированная на классическую форму «Элегия» на этом фоне предстаёт горькой «ревизией» как «сумасшедшего дома» обэриутского творчества и жизни самого Введенского, так и советского общества.

Мак в качестве «цветка несчастья» фигурирует и в музыкальном претексте «Элегии» – «китайском» балете Р.М. Глиэра «Красный мак», названного по имени главной героини китайки Тао Хоа. Премьера этого первого советского балета (в трёх актах, восьми картинах с апофеозом) на либретто М.И. Курилко состоялась 14 июня 1927 года в Большом театре Союза ССР. Постановщиками были В.Д. Тихомиров и Л.А. Лащилин, художником – М.И. Курилко. В 1929-м балет был поставлен на сцене Ленинградского (Мариинского) театра оперы и балета в изменённой редакции (9 картин) Ф.В. Лопухова и его хореографии с участием балетмейстеров В.И. Пономарева и Л.С. Леонтьева. Глиэр во многом переработал партитуру¹⁵. Таким образом, есть вероятность того, что Введенский мог побывать на одном из ленинградских представлений, особенно, если учесть его интерес к китаистике (поэт учился на китайском отделении Восточного факультета университета).

Действие балета происходит в 1920-е годы в Китае. В порту «разгружают советский корабль. В расположенном поблизости ресторане собираются европейцы посмотреть на знаменитую актрису Тао Хоа. [...] К ресторану подходит» её жених, авантюрист Ли Шанфу. «Пока гости развлекаются, кули изнемогают под тяжестью груза, один падает. Надсмотрщик бьёт его, за товарища вступаются другие, является полиция. Кули просят защиты у советских моряков. Начальник порта советует применить силу, но капитан приказывает матросам помочь в разгрузке. Этот поступок поражает Тао Хоа, издали видящую происходящее. Она подносит капитану цветы, он, выбрав самый красивый мак, дарит его девушке. Ли Шанфу бьёт её – она не должна кокетничать с большевиком! Капитан вступается за девушку. [...]

В курильню опиума приходит начальник порта. Он предлагает Ли Шанфу заманить в притон и убить советского капитана. Капитан гуляет по набережной с матросами. Тао Хоа приглашает его в курильню, не видя в этом ничего дурного. Ли Шанфу бьёт девушку, рассчитывая, что капитан за неё заступится. Капитан отшвыривает Ли Шанфу, его сообщники кидаются на него с ножами, но Тао Хоа успевает загородить его собою, а капитан свистом вызывает своих матросов.

Преступники расходятся, старый актёр-китаец успокаивает Тао Хоа. Они курят опиум и засыпают».

После сцен, изображающих сны Тао Хоа, – «вечер в доме начальника порта [...]. Ли Шанфу приказывает Тао Хоа поднести капитану отравленный чай. Девушку раздрают противоречия между привычным послушанием и вспыхнувшей любовью к капитану. В зал входят советские моряки. Капитан приветствует Тао Хоа, она умоляет его покинуть дом [...]. Тао Хоа танцует перед капитаном, то протягивая ему чашку, то отдёргивая, пытаясь оттянуть страшную минуту. Наконец, она передаёт капитану чашку, но когда он подносит её к губам, выбивает из рук. Разъярённый Ли Шанфу стреляет в капитана, но промахивается.

В доме появляются китайские партизаны. Тао Хоа, поднявшаяся на балюстраду, видит, как советский корабль снимается с якоря и уходит. В этот момент Ли Шанфу смертельно ранит её выстрелом из револьвера. Заговорщики убегают. Партизаны кладут Тао Хоа на носилки, прикрытые красным знаменем. Дети окружают носилки, очнувшаяся Тао Хоа отдаёт им цветок, подаренный капитаном. В небе загорается огромный красный мак. К нему идёт китайская беднота, освобождённая партизанами от власти европейцев. На носилки с умершей Тао Хоа сыплются лепестки маков» [14].

Внимание Введенского к «Красному маку» объясняется, очевидно, не только чрезвычайной экзотичностью мест и едва ли не абсурдностью действий и сочетаний действующих лиц, среди которых есть (в вызванном курением опиума сне Тао Хоа), в частности, фениксы, боги, цветы, бабочки, кузнечики¹⁶, но и символичностью происходящего, разрешающегося в апофеозе появлением огромного красного мака над телом умершей Тао Хоа. На фоне этого смертоносного наркотического апофеоза, как, впрочем, на фоне всего либретто, написанного человеком с соответствующей «говорящей» фамилией, «цветок несчастья» в «Элегии» приобретает политические коннотации. Получается: «мы взрастили» (мы = обэриуты = китайцы = команда парохода во главе с капитаном) красную заразу, которая под видом любви и человеколюбия расползается «опиумом для народа» даже в далёком Китае и несёт разрушение жизни и смерть. Такая интерпретация позволяет предположить, что Введенский мог знать историю создания либретто и прототипическую историю с пароходом «Ленин»: «[...] в сезоне 1925–26 годов дирекция московского Большого театра объявила конкурс на балет, посвящённый современной теме. Многие композиторы, в том числе и Глиэр, откликнулись на призыв театра, но не было либретто. На одном из заседаний Художественного совета театра, когда дирекция уже готовилась объявить конкурс несостоявшимся, художник Михаил Курилко [...], прочитавший в газете “Правда” сообщение о том, что в одном из портов Китая “в результате происков империалистов задержан советский пароход “Ленин” с продовольствием для китайских трудящихся”, тут же изложил коллегам этот сюжет так, как хотел бы его видеть на сцене. Стенограмма заседания и легла в основу либретто, которое написал Курилко» [14].

Помимо политических коннотаций красного мака в апофеозе балета, для Введенского, очевидно, были значимы и эротические, и 29–32 строки «Элегии» можно прочитывать как ламентации поэта на тему отношений с женщинами. «Мы» и «нам» в таком ракурсе могут подразумевать и отношения с женщинами Хармса, а второе четверостишие строфы отсылать к эротическому¹⁷ стихотворению друга, написанному 17 апреля 1933 года:

«[Бьётся] Ходит путник в час полночный
прячет в сумку хлеб и сыр
а над ним цветок порочный
вырастает в воздух пр.
Сколько [лени] влаги сколько неги
в том цветке [из ничего] растущем из

[бьётся путник] длинной птицы в быстром беге
из окна летящей вниз
Вынул путник тут же сразу
пулю – дочь высоких скал
Поднял путник пулю к глазу
бросил пулю и скакал.
Пуля птице впилась в тело
образуя много дыр
больше птица не летела
и цветок не плавал пр.
только путник в быстром беге
повторял и вверх и в низ:
“Ах, откуда столько неги
в том цветке растущем из”» [35: I, 440].

Добавим, что это стихотворение является также одним из претекстов 7-й строфы «Элегии». Общие для двух произведений – мотивы полёта (бега, скачки), птиц, смерти в полёте от пули.

«Цветок несчастья» можно истолковать и в алхимическом плане¹⁸. Сожаления поэта о «вращивании» этого цветка предстают сожалениями либо о невозможности получения философского камня при помощи Сурьмы Мудрецов, либо сожалениями об ошибке в получении самой Сурьмы Мудрецов, приведшей к трагически безысходному результату, неудаче Великого Делания. «Цветок несчастья» сопоставим с алхимическим цветком цветов (*flos florum*). Так алхимики называли Сурьму Мудрецов – «вещество летучее, но не дух, поскольку она, как и металл, сжижается на огне. Она – хаос, из которого рождаются все металлы»¹⁹, металлический и минеральный *цветок* (*fleur, άνθεμον*), первая роза, на самом деле чёрная, которая пребывает в нашем дольном мире как частица стихийного хаоса. [...] *Ανθεμον* по-гречески *цветок*, а первоматерию (*matière première*) называют *цветком всех металлов* (*fleur de tous les métaux*) или *цветком цветков* (*flos florum*). *Ανθεμον* произошло от *άνθος* (*jeunesse, молодость, gloire, слава, beauté, красота*, наиболее благородная часть, всё, что *блестит и сияет наподобие огня, brille à linstar du feu*). Неудивительно, что Василий Валентин в своей *Триумфальной колеснице Сурьмы* (*Char triomphal de l'antimoine*) обозначил описываемую им первичную субстанцию (*prime substance*) Делания как *огненный камень* (*Pierre de feu*)» [33: 261, 326].

Противопоставление «гвоздики» «орлу» в этом свете предстаёт как неоправданное возвращение от повторных операций «сублимации вещества и возгонки духа» [33: 343] и орла как символа заключительной фазы Великого Делания к его начальной стадии, на которой избирается иная первоматерия, и процесс вряд ли может быть завершён успешно. Строка «нам, тем кто как зола остыли» звучит при этом отсылкой к орлу-Фениксу²⁰, возрождающемуся из пепла, но «мы» в данном случае предстают ложным орлом, анти-Фениксом.

Алхимический и «смертельный» планы сближают «Элегию» с творчеством входившего в ОБЭРИУ К.К. Вагинова. Так, алхимический «цветок несчастья» контрастно созвучен «цветку прекрасному» из написанного в марте 1931 года стихотворения:

«Как жаль, – подумалось ему, –
“Осенний ветер... ночи голубые...
“Я разлюбил свою весну.
“Перед судилищем поэтов
“Под снежной вьюгой я стоял,
“И каждый был разнообразен,
“И я был, как живой металл,

“Способен был соединиться
“И золото, вобрав меня,
“Готово было распуститься
“Цветком прекрасным,
“Пришла бы нежная пора
“И с ней бы солнце появилось,
“И из цветка бы, как роса,
“Моё дыханье удалилось”» [8: 142].

Введенскому, наполнившему «Элегию» многочисленными (в том числе полемическими и инверсирующими) аллюзиями на стихи поэтов XVIII–XX веков, могла быть близка в этом тексте и тема метафизического «стояния» «перед судилищем поэтов».

Ещё один возможный образ «цветка несчастья» из творчества умершего от туберкулёза Вагинова – «северный цветок» (роза) из предсмертного стихотворения «Ленинград» («Промозглый Питер лёгким и простым»), написанного в январе 1934 года [8: 151–152]. Туберкулёз как причина смерти был, по-видимому, особенно значим для Введенского, ещё в 1920 году впечатлённого смертью от этой болезни своей 11-летней сестры Евлалии, носившей имя 15-летней испанской мученицы рубежа III–IV веков (290–304 гг. н.э.), которую за веру пытали крюками и факелами, а затем сожгли на костре. Эта святая почитается не только Католической церковью, но и Православной. Введенскому, во время написания «Элегии» осмыслявшему судьбы и смерти родственников и творчески близких людей, могла быть известна также картина «Святая Евлалия» (1885) позднего прерафаэлиты и романтика Д.У. Уотерхауса, на которой распостёртая мученица (особенно её волосы и одежда) напоминает увядшую розу или гвоздику.

Причина смерти Вагинова в марте 1934 года была той же, что и А.П. Чехова, написавшего в 1882 году рассказ «Цветы запоздалые», героиня которого княжна Маруся Приклонская также умирает от туберкулёза. Для Введенского, очевидно, была значима и символичность названия рассказа²¹.

Учитывая структурную аналогичность «Элегии» каббалистическому Древу сфирот, можно предположить, что Введенский мог воспринимать это Древо как подобие растения, цветка. «Цветок несчастья мы взрастили» в свете этого можно трактовать как сожаление об отражённой в творчестве (в самой «Элегии») жизни, структурированной так же, как схлопывающаяся вовнутрь, в себя, внутренне симметричная и зеркальная структура Древа сфирот, представляющего мироустройство и внутренний мир человека. Замкнутость этой структуры оставляет человека в несчастье – выброшенным из времени, пространства, божественных и человеческих координат. Это своего рода вторая, полная и неотменяемая смерть.

Строка «мы нас самим себе простили», представляющая собой частное отражение общей для структуры «Элегии» идеи самоаннигиляции, представляет собой инверсированную мысль из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского. Это Алёшина запись рассказа старца Зосимы о предсмертных словах его брата Маркела²²: «“[...] Да ещё скажу тебе, матушка, что всякий из нас пред всеми во всём виноват, а я более всех”. Матушка так даже тут усмехнулась, плачет и усмехается: “Ну и чем это ты, говорит, пред всеми больше всех виноват? Там убийцы, разбойники, а ты чего такого успел нагрешить, что себя больше всех обвиняешь?” – “Матушка, кровинушка ты моя, говорит (стал он такие любезные слова тогда говорить, неожиданные), кровинушка ты моя милая, радостная, знай, что воистину всякий пред всеми за всех и за всё виноват. [...]”» [15: XIV, 262].

В этой вывернутой наизнанку строке (из «я виноват» – в «мы нас самим себе простили») Введенский не только остаётся в сфере христианских представлений, как и Маркел, Зосима и Алёша, и сам Достоевский, но и «развивает» её, подхватывая

исповедальность и юродивое самоуничижение героев великого предшественника. И делает это, возможно, вслед за М.А. Волошиным, который в стихотворении «Трихины» (1917) подхватывал тему сна Раскольникова, но завершал произведение той же темой вины из «Братьев Карамазовых»:

«Пророчественною тоской объят,
Ты говорил, томимый нашей жаждой,
Что мир спасётся красотой, что каждый
За всё во всём пред всеми виноват» [12: I, 256].

В четвёртой строфе Введенский продолжает актуализировать тему отказа «нас» от Христа и парафразирует в автохарактеристике – в строке «нам, тем кто как зола остыли» – стих из Откровения Иоанна Богослова: «[...] знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тёпл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» [Откр. 3: 15]. Этот же стих отозвался в предыдущей строфе и объясняет строку «мы ничего почти не значим», которая, обобщая производившуюся обэриутами «минимализацию значимости их собственной продукции» [31: 311] до минимализации их личного значения как в культуре и социуме, так и в физическом плане, представляет не только один из вариантов «хронических» рассуждений Введенского о «нуле»²³, но и вводит тему революционной «бесовщины».

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» (1871–1872) выступает важнейшим претекстом-посредником между Откровением Иоанна Богослова и «Элегией» и, добавим, определяет мотивы и тематику многих предыдущих произведений Введенского, например, сцены «Пять или шесть» (1929). Мотивы «нуля» (= «незначимости»), «горячести – холодности» находим в монологе Степана Трофимовича Верховенского (часть третья, глава седьмая «Последнее странствование Степана Трофимовича», главка III). При этом ценность и весомость его речи тут же подточены Варварой Петровной.

«– Батюшка, – обратилась она к священнику, – это, это такой человек, это такой человек!

Степан Трофимович сдержанно улыбнулся.

– Друзья мои, – проговорил он, – бог уже потому мне необходим, что это единственное существо, которое можно вечно любить...

В самом ли деле он уверовал, или величественная церемония совершённого таинства потрясла его и возбудила художественную восприимчивость его натуры, но он твёрдо и, говорят, с большим чувством произнес несколько слов прямо вразрез многому из его прежних убеждений.

– Моё бессмертие уже потому необходимо, что бог не захочет сделать неправды и погасить совсем огонь раз возгоревшейся к нему любви в моём сердце. И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь венец бытия, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподклонно? Если я полюбил его и обрадовался любви моей – возможно ли, чтоб он погасил и меня и радость мою и обратил нас в нуль? Если есть бог, то и я бессмертен! *Voilà ma profession de foi.*

– Бог есть, Степан Трофимович, уверяю вас, что есть, – умоляла Варвара Петровна, – отрекитесь, бросьте все ваши глупости хоть раз в жизни! (Она, кажется, не совсем поняла его *profession de foi.*)

– Друг мой, – одушевлялся он более и более, хотя голос его часто прерывался, – друг мой, когда я понял... эту подставленную ланиту, я... я тут же и ещё кой-что понял... *J'ai menti toute ma vie*, всю, всю жизнь! я бы хотел... впрочем, завтра... Завтра мы все отправимся» [15: X, 505–506].

Интерес к «Бесам» (как и вообще к классике XIX века) Введенский проявлял едва ли не всю творческую жизнь. Роман этот был для него чрезвычайно актуален в условиях торжества советских «бесов», и его влияние, отразившееся в произведениях

поэта, нуждается в отдельном рассмотрении. В связи с анализом «Элегии» отметим лишь некоторые важные моменты.

Так, в «Пять или шесть», в частности, строками «Г о р с к и й (Семен Семёнович). [...] Что собственно мы имеем пять или шесть лошадей говорю намеренно приблизительно, потому что ничего точного всё равно никогда не скажешь. Четыре одежды» [10: I, 84], Введенский откликается не только на последнюю строку «Телеги жизни» Пушкина – «А время гонит лошадей» [30: II, 148], но и на монолог Кириллова, рассказывающего Шатову о «минутах вечной гармонии»: «[...] видно было, что он давно уже всё это формулировал и, может быть, записал:

– Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: “Да, это правда, это хорошо”. Это... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о – тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость. Если более пяти секунд – то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд я проживаю жизнь и за них отдам всю мою жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически. Я думаю, человек должен перестать родить. К чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы божие» [15: X, 450–451].

Ассоциативная связь времени и лошадей у Пушкина и рассуждения Кириллова о секундах (= «минутах вечной гармонии») определили размышления Введенского о специфике времени в той же главе «Простые вещи», вошедшей в «Серую тетрадь»: «[...] сложение времени отличается от всякого другого сложения. Нельзя сравнить три прожитых месяца с тремя вновь выросшими деревьями. Деревья присутствуют и тускло сверкают листьями. О месяцах мы с уверенностью сказать того же не можем. Названия минут, секунд, часов, дней, недель и месяцев отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени. Все эти названия аналогичны либо предметам, либо понятиям и исчислениям пространства. Поэтому прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень. Это было бы так, если бы время только помогало счёту пространства, если бы это была двойная бухгалтерия. Если бы время было зеркальным изображением предметов. На самом деле предметы это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет. На, поди возьми их» [10: II, 80].

Исходя из такого понимания времени и из того, что у Введенского, например, в «Ёлке у Ивановых» (1938) звери пытаются определить единицу отсчёта времени и скорость его хода, –

«Выходят звери: Ж и р а ф а – чудный зверь, В о л к – бобровый зверь, Л е в-государь и С в и н о й п о р о с ё н о к.

Ж и р а ф а. Часы идут.

В о л к. Как стада овец.

Л е в. Как стада быков.

С в и н о й п о р о с ё н о к. Как осетровый хрящ» [10: II, 52] –

не будет выглядеть неоправданным предположение о том, что эпиграфы к «Бесам» из «Бесов» Пушкина и из Евангелия от Луки, 8: 32–35 могли быть прочитываемы Введенским соответственно как свидетельства сбоя времени, потери его счёта (и пространства, по которому оно отсчитывалось) и судьбы дьявольского, антихристианского времени («Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стало в озеро и потонуло»), каковым Введенский очевидно считал современность.

Ещё один пример влияния «Бесов» Достоевского в «Пять или шесть» – манера речи Фиогунова, фамилия которого представляет ироническое обыгрывание очевидно лишь незадолго до 1929 года появившейся в официальных бумагах и анкетах аббревиатуры Ф.И.О. – обыгрывание путём её слияния в одно слово с фамилией (Гуров), носитель которой тем самым утрачивает все признаки личности и становится лишь «фигурой».

«Ф и о г у р о в
Если я и родился
то я тоже родился
если я и голова
то я тоже голова
если я и человек
то я тоже человек
если я и есть поляк
я полковник и поляк
если ты как день блестяшь
как ромашка улетишь
то ты тоже тоже блеск
то ты тоже тоже треск
[...]
Ф и о г у р о в
соглашаться или нет
если да то или нет
удивляться или нет
или да то если нет
я не знаю если я
или знаю если я» [10: I, 81, 86].

Ср. с речью верующего/неверующего Кириллова в разговоре со Ставрогиним, акцентирующим важное для Введенского апокалипсическое «времени уже не будет» [Откр. 10: 6]:

- «– Вы, кажется, очень счастливы, Кириллов?
– Да, очень счастлив, – ответил тот, как бы давая самый обыкновенный ответ.
– Но вы так недавно ещё огорчались, сердились на Липутина?
– Гм... я теперь не браню. Я ещё не знал тогда, что был счастлив. Видали вы лист, с дерева лист?
– Видал.
– Я видел недавно жёлтый, немного зелёного, с краёв подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист – зелёный, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал.
– Это что же, аллегория?
– Н-нет... зачем? Я не аллегория, я просто лист, один лист. Лист хорош. Всё хорошо.
– Всё?
– Всё. Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому. Это всё, всё! Кто узнает, тот сейчас станет счастлив, сию минуту. Эта свекровь умрёт, а девочка останется – всё хорошо. Я вдруг открыл.
– А кто с голоду умрёт, а кто обидит и обесчестит девочку – это хорошо?
– Хорошо. И кто разmozжит голову за ребёнка, и то хорошо; и кто не разmozжит, и то хорошо. Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им будет нехорошо. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!
– Когда же вы узнали, что вы так счастливы?»

– На прошлой неделе во вторник, нет, в среду, потому что уже была среда, ночью.

– По какому же поводу?

– Не помню, так; ходил по комнате... всё равно. Я часы остановил, было тридцать семь минут третьего.

– В эмблему того, что время должно остановиться?

Кириллов промолчал.

– Они нехороши, – начал он вдруг опять, – потому что не знают, что они хороши. Когда узнают, то не будут насиловать девочку. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же станут хороши, все до единого.

– Вот вы узнали же, стало быть, вы хороши?

– Я хорош.

– С этим я, впрочем, согласен, – нахмуренно пробормотал Ставрогин.

– Кто научит, что все хороши, тот мир закончит.

– Кто учил, того распяли.

– Он придёт, и имя ему человекобог.

– Богочеловек?

– Человекобог, в этом разница» [15: X, 188–189].

Образ орла, имеющий в творчестве Введенского множество коннотаций, в «Элегии» появляется трижды. «Медные орлы» из последней строфы зеркально контрастируют со значимо отсутствующим в тексте (в 1-й строфе) живым орлом, поставляемым пушкинским претекстом. Центральное, осевое для этой симметрии место занимает орёл в 4-й строфе (35-й строке из 72-х) – «милей орла гвоздика», которого можно интерпретировать и как живого, и как мёртвого, что вступает в резонанс и с 1-й строфой, и с 9-й. В своей очерёдности и особенностях проявления в тексте эти три варианта образа орла соответствуют общему движению от жизни – «на смерть». Второй случай, в отличие от первого и третьего, представляет больший интерес в силу структурной позиции (находится почти точно в середине стихотворения) и позволяет определить особенности восприятия и интерпретации Введенским претекста – рассказа Л.Н. Андреева «Проклятие зверя». Безымянный и в значительной степени автобиографический герой произведения ходит по городу (предполагается Берлин) и переживает впечатления. Кульминацией бесцельных блужданий становится посещение зоопарка, где он наблюдает орлов в клетке.

«Это были орлы и орлицы – десять-двенадцать царей и цариц, запертых в небольшую железную клетку. Правда, для воробьёв или каких-нибудь мелких птиц эта высокая, почти в два этажа, широкая клетка показалась бы обширнейшим великолепным дворцом. Но для них, для этих огромных, свободных, царственных птиц, с их саженым размахом крыла, она была чудовищно, безобразно мала. И когда какой-нибудь из несчастных пленных царей пробовал лететь, – что за беспорядок, что за отвратительный, жалкий беспорядок поднимался в клетке! Этот несчастный бил своими крыльями по железным прутьям, по земле, по своим, наконец, товарищам, и все они начинали кричать, браниться, ссориться, как торговки, как женщины, собравшиеся со своими горшками к одной печке. Их хриплый, дикий клёкот, который звучит так мощно над вершинами гор, над великим простором океана, – здесь становился похож на пьяные голоса сердитых, обиженных людей, изнывающих от тесноты, беспорядка, бессмыслицы жизни. Я не знаю их языка, но ясно, с отвращением, понимал я их пошлую брань, гнусные намёки, противные, плаксивые жалобы, циничный смех и ругательства.

И это были орлы! У всех у них были грязные, встопорщенные перья, обломанные крылья; их энергичные остроклювые лица с зоркими, орлиными, властными глазами выражали мелкую злость, раздражение, глупую зависть. И только немногие пытались лететь; большинство же, привыкшее к неволе или даже рождённое

в ней, цепко держалось когтями за грязные, загаженные перекладыны или обрубленные сучья коротких, вкопанных в землю стволов; и когда те пробовали лететь – эти, обеспокоенные, возмущённые, начинали клеветать, браниться яростно, быть может, даже звали полицию. Мне хотелось посмотреть, как движутся эти, и я стал поджидать, и я дождался: они не летали, они – прыгали короткими прыжками, как большие воробьи, как куры в курятнике.

И это были орлы.

Я должен отдать справедливость людям, которые стояли у этой клетки: они не смеялись. Они подходили быстро, заранее полные того невольного почтения, какое человек оказывает свободному зверю и птице; взглядывали коротко и медленно отходили. Трудно сказать по лицам, что думали они; но мне кажется, судя по внезапной вялости движений и походки: им становилось скучно. И в то время как у клетки с обезьянами всегда стояла густая толпа, здесь было почти пусто» [1: III, 35–36].

Рассказ даёт объяснение и тому, почему «нам, тем кто как зола остыли, / милей орла гвоздика». Введенский ставит в упрёк «нам», что «мы» стали людьми толпы, такими же безликими, как те, кто её составляет. Их общий признак – бутоньерка в кармашке или цветок в петлице. Именно такое слияние героя с городской толпой происходит в начале рассказа Андреева:

«Помню, что сперва, по выходе из отеля, я отдался толпе. И она подхватила меня и понесла вдоль каменных домов [...]. Я двигался, как и все; и как бы я ни шёл, быстро или медленно, и что бы я ни делал: [...] покупал ли я газету, и вставлял ли я в петлицу купленный цветок, – я роковым образом отражал движения и поступки других, толпы; я удваивал, утраивал их, повторял бесконечно.

И целый час, быть может, больше, я наслаждался, как никогда [...]» [1: III, 20–21].

Герой Андреева вставляет в петлицу розу; у Введенского – гвоздика, «цветок несчастья», что лучше символизирует обезличенность и стадность. «Нам» в «Элегии», как и в претексте, «милей» терять индивидуальность, бездумно цепляя в петлицы гвоздики. Людям в рассказе Андреева приятней собираться толпой у клетки с обезьянами, нежели задуматься, глядя на орлов. Возможно, ориентируя 3–7-ю строфы на это произведение, Введенский проецировал описанных Андреевым орлов на советское общество: кто-то ещё пытается «взлететь», но окружающие начинают «клеветать», «звать полицию», и все заперты в тесную клетку.

Ещё один источник «цветка несчастья» – «Рассказ о семи повешенных», в котором все герои изображены в ожидании убийства/казни: министр, террористы, Янсон, Цыганок. В финале, после казни на рассвете революционеров-террористов и уголовных преступников «складывали в ящик трупы. Потом повезли. С вытянутыми шеями, с безумно вытаращенными глазами, с опухшим синим языком, который, как неведомый ужасный цветок, высывался среди губ, орошённых кровавой пеной, – плыли трупы назад, по той же дороге, по которой сами, живые, пришли сюда. И так же был мягок и пахуч весенний снег, и так же свеж и крепок весенний воздух. И чернела в снегу потерянная Сергеем мокрая, стоптанная калоша» [1: III, 112].

«Мы» в «Элегии», особенно в 3-й и 4-й строфах, проецируются, таким образом, на молодых революционеров (особенно Вернера), переживающих в тюрьме приближение смерти. И эти строфы приобретают звучание их коллективного монолога. Изображение внутренних состояний приговорённых к казни было, очевидно, важнейшей задачей, которую ставил перед собой Андреев. Побывавший с декабря 1931 до июня 1932 года в тюрьме, но находившийся в 1940 году на свободе Введенский в условиях торжества той власти, за приход которой боролись персонажи предшественника, чувствовал приближение смерти не менее остро и «развил» и пессимистически оспорил содержание их переживаний.

Добавим, что Введенскому мог быть известен отзыв о рассказе штатного литературного критика журнала «Русское богатство» В.П. Кранихфельда, определившего произведение Андреева как «типичнейший цветок, выросший на почве нашей истинно-русской конституции»²⁴. На фоне репрессий конца 1930-х и «Сталинской конституции» 1936 года, именованной также «Конституцией победившего социализма», эта характеристика, в которой критик обыграл финал рассказа, могла восприниматься Введенским как вновь остро актуальная.

Цветок, вставляемый в петлицу героем «Проклятья зверя», и «неведомый ужасный цветок» семи повешенных, сигнализируя о духовной и физической смерти, контрастно перекликаются с древнейшим «цветком» – анхом (*лат.* *Styx ansata*) древних египтян, считавших этот крест, увенчанный петлёй, ключом (узлом) вечной жизни, символом жизни, мужского (крест) и женского (петля) начал, плодovitости и созидательной силы. Петля, кроме того, символизировала солнце на горизонте, перерождение и возрождение. *Styx ansata* весьма интересовал Д. Хармса, рисовавшего его на страницах дневника²⁵. Как воскрешающий талисман этот крест в «Элегии» Введенского превращается в противоположность – в «цветок несчастья», знак смерти, как и во многих рассмотренных выше претекстах.

Примечания

¹ Введенский использовал частый у Лермонтова зачин «Я видел...». Возможно, и в рассматриваемом отрывке пьесы «Потец», и в «Элегии» сказалось влияние таких текстов Лермонтова, как «Ночь I» («Я зрел во сне, что будто умер я»), «Ночь II» («Погаснул день! – и тьма ночная своды...») (оба – 1830), «Видение» («Я видел юношу: он был верхом...») (1831) [22: I, 102–106, 209–211].

² Ср. в стихотворении «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...», 1831): «И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли» [22: I–II, 222].

³ Ср. с последними строками стихотворения «Определение поэзии» из книги «Сестра моя – жизнь» (опубликована в 1922 году) Б.Л. Пастернака:

«Этим звёздам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое» [29: I, 132].

⁴ М.Б. Мейлах, комментируя эту строку, указывает на ещё одно стихотворение Введенского, содержащее образ цветка: «Соположение эсхатологических мотивов с мотивом цветка (ср. выше: *Последние мысли, казалось, / додумывал этот цветок*) уже намечено в *Священном полёте цветов*, – прологе к поэме *Кругом возможно Бог* [...]; мотиву полёта цветов здесь обращённо соответствует мотив проплывающих над розой *княгинь и звёзд*. Наступление *мира как зари* в последующих стихах (при сравнении с погасшим пламенем) вводит, в прямой и обратной проекции, эсхатологический же мотив огня» [26: I, 270].

⁵ [16: 234], [17: № 1636, 1637]. Ю.М. Валиева даёт именно такое правописание слова «пребывает».

⁶ [28: 141].

⁷ О чтении Введенским этого романа косвенно свидетельствует использование говорящих хором купцов в «Некотором количестве разговоров» («8. Разговор купцов с баньщиком»), что отмечено М.Б. Мейлахом: [10: I, 279].

⁸ Об интертекстуальных следах этой статьи в «Элегии» – в готовящейся к публикации работе.

⁹ Впервые был опубликован в мае 1938 года в «Литературной газете» и мог привлечь внимание Введенского своей «смертоносностью».

¹⁰ Ср. «цветок несчастья» с французским названием книги – «*Les Fleurs du mal*», один из самых известных переводов которой – Эллиса – вышел в 1908 году. Внимание Введенского к Бодлеру могло проявляться и в силу интереса к нему многих поэтов Серебряного века, и по причине влияния на творчество психоактивных веществ: французский поэт употреблял гашиш и опиум, Введенский нюхал эфир.

¹¹ В записной книжке № 19 Д. Хармса есть запись, сделанная в июле 1929 года (как полагает М.Б. Мейлах) и относящаяся то ли к содержанию читавшегося Введенским романа «Убийцы вы дураки», то ли к чаепитию во время чтения (при том, что чаепития были обычными при встречах обэриутов) – см.: [10: II, 102]:

«Пропуск. V.
Предание об аэроплане. М.
что не день, а ящик.
чай с гвоздикой.
механик,
Психологические штучки.
Уже смеётся уже издевается» [35: I, 307].

¹² К. Ичин обнаружила переключку со строкой «Орёл двуглавый сокрушён» из стихотворения «Панмонголизм» В.С. Соловьёва [19: 223].

¹³ Введенский мог прочитать его, в частности, в вышедшей шестью изданиями книге: Самобытник. Под красным знаменем. 5-е издание. П.: 1919. (Библиотека Пролеткульта).

¹⁴ «Колпак» – слово, имевшее карнавализующее значение для обэриутов – подробно об этом: [25]. В.Н. Сажин и Ж.-Ф. Жаккар отмечают также «значительную частоту упоминания колпака у любимого Хармсом Гоголя (причём в “Ревизоре”, например, в совершенно разных смыслах)» – см.: [34: I, 355].

¹⁵ Подробно об истории создания, постановщиках, исполнителях балета см.: [14]. Здесь же – либретто в передаче Л.В. Михеевой.

¹⁶ О насекомых в поэтическом мире Введенского см.: [18], [20: 122–132], [26: I, 231–232].

¹⁷ По мнению В.Н. Сажина. См.: [35: II, 292].

¹⁸ Алхимический пласт значений, связанный с цветком, присутствует и в других текстах Введенского, например, в стихотворении «Над миром тёмным благодатным», открывающем «Серую тетрадь» [10: II, 75].

¹⁹ Фулканелли цитировал труд: Philalèthe. Introitus apertus ad oclusum Regis palatium. – Филалет. Открытый вход в тайные палаты короля, dans Lenglets-Dufresnoy. Histoire de la Philosophie Hermétique. – Лангле-Дюфренуа. История герметической философии. – Paris, Coustelier, 1742, chap. II, 2.

²⁰ Подробнее об орле-Фениксе у Введенского см.: [2: 137].

²¹ О влиянии раннего Чехова на обэриутов см.: [11: 20–31]. Там же – литература по проблеме.

²² Часть первая, книга шестая «Русский инок», глава II «Из жития в бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы, составлено с собственных слов его Алексеем Фёдоровичем Карамазовым. Сведения биографические».

²³ Например, рассуждение о времени, движении и пространстве в главе «Простые вещи» в «Серой тетради» [10: II, 80–81].

²⁴ Отзыв был опубликован: Современный мир. СПб.: 1908, № 6. С. 108.

²⁵ Подробно о значениях египетского креста и цветка у Хармса см.: [36: 330], [32].

Библиографический список

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти томах. М.: Художественная литература, 1990-1996.
2. Антанасиевич И. Птицы в творчестве Введенского // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23–25 сентября 2004 года на филологическом факультете Белградского университета. Составление и общая редакция: К. Ичин и С.Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 133–152.

3. Буров С.Г. Интертексты в последней строфе «Элегии» А.И. Введенского // Университетские чтения – 2015. Материалы научно-методических чтений ПГЛУ. 13–14 января 2015 г. Часть VI. Секции 15–16 симпозиума 1. Пятигорск: Издательство ПГЛУ, 2015. С. 194–204.
4. Буров С.Г., Ладенкова Л.С. Лермонтовские претексты в стихотворении «Больной который стал волной» А.И. Введенского // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). М.: РГГУ, 2014. С. 63–74.
5. Буров С.Г., Ладенкова Л.С. «Элегия» А.И. Введенского как произведение, «написанное внутри и отвне» // Русский язык и межкультурная коммуникация. 2014, № 1 (13). – Пятигорск: Издательство ФГБОУ ВПО ПГЛУ. С. 28–86.
6. Буров С.Г., Ладенкова Л.С. «Элегия» А.И. Введенского: мотив смерти в заглавии и эпиграфе // Новый филологический вестник № 4 (31), 2014. М.: РГГУ, 2014. С. 110–123.
7. Буров С.Г., Ладенкова Л.С. Эзотеричность структуры «Элегии» А.И. Введенского // Русский язык и межкультурная коммуникация. 2015, № 1 (14). Пятигорск: Издательство ФГБОУ ВПО ПГЛУ. С. 109–127.
8. Вагинов К.К. Песня слов. Составление, подготовка текста, вступительная статья и примечания А. Герасимовой. М.: ОГИ, 2012. 368 с.
9. Валиева Ю. Игра в бессмыслицу: поэтический мир Александра Введенского. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2007. 280 с.
10. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2-х томах. Вступительные статьи и примечания М. Мейлаха. Составление и подготовка текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993.
11. Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 624 с. (Научное приложение. Выпуск CVIII).
12. Волошин М. Собрание сочинений. Составление и подготовка текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова и др. Комментарии В.П. Купченко, К.М. Азадовского, Н.Ю. Грякаловой и др. М.: Эллис Лак, 2003–2013.
13. Гаршин В.М. Сочинения. Вступительная статья и примечания Г.А. Бялого. М-Л.: ГИХЛ, 1960. 427 с.
14. Глиэр Р.М. Балет «Красный мак». Курилко М.И. Либретто балета «Красный мак» // http://www.belcanto.ru/ballet_red.html.
15. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990.
16. Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составитель Д.Н. Садовников. М.: 1959.
17. Загадки. Издание подготовила В.В. Митрофанова. Л.: 1959.
18. Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг. Сборник статей. Ответственный редактор О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 241–256.
19. Ичин К. Заметки к разбору «Элегии» А. Введенского. // Wiener Slawistischer Almanach. Wien. 2002. Bd. 50. Ss. 217–227.
20. Кусовац Е., Беранович Т. Из жизни насекомых у Введенского // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23–25 сентября 2004 года на филологическом факультете Белградского университета. Составление и общая редакция: К. Ичин и С. Кудрявцев. М.: 2006. С. 122–132.
21. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырёх томах. Издание второе, исправленное и дополненное. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981.
22. Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений. В двух томах. Вступительная статья «Поэзия Лермонтова» Д.Е. Максимова. Составление, подготовка текста и примечания Э.Э. Найдича. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1989. (Библиотека поэта. Большая серия. Издание третье).

23. http://ru.wikipedia.org/wiki/Маширов-Самобытник,_Алексей_Иванович
24. <http://a-pesni.org/starrev/krcvetok.html>.
25. Мейлах М.Б. Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Четвёртые Тыняновские чтения. Рига: 1990. С. 181–193.
26. Мейлах М.Б. Вступительные статьи и примечания // Введенский А.И. Полное собрание произведений. В 2-х томах. Вступительные статьи и примечания М. Мейлаха. Составление и подготовка текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993. Т. 1 с. 5–39, 223–284; т. 2 – 5–43, 193–235.
27. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Толковый словарь языка Совдепии. СПб. Фолио-Пресс, 1998. 704 с.
28. Памятники литературы Древней Руси: XII век. М.: 1980.
29. Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями. В одиннадцати томах. Составление и комментарии Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003–2005.
30. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание четвёртое. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977–1979.
31. Смирнов И.П. Психодиахнонологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 351 с. (Научное приложение. Выпуск I).
32. Токарев Д.В. Даниил Хармс и Густав Майринк // <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-i-gustav-mairink.html>.
33. Фулканелли. Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. Перевод с французского В. Каспарова. М.: Энигма, 2003. 624 с.
34. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания В.Н. Сажина, Ж.-Ф. Жаккара. СПб.: Академический проект, 1997–2001.
35. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. В 2 книгах. Подготовка текста Ж.-Ф. Жаккара и В.Н. Сажина, вступительная статья, примечания В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 2002.
36. Ямпольский М. Беспмятство как исток. (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с. (Научное приложение. Выпуск XI).