

*Буров С.Г.,
Ладенкова Л.С.
(Пятигорск)*

**«Элегия» А.И. Введенского
Как произведение, «написанное внутри и отвне»**

Элегия

*Так сочинилась мной элегия
О том, как ехал на телеге я.*

(1)

Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный,
я видел горные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный.

(2)

Вот воин, плавая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнующейся влагой
вступает в бой неравный.
Вот конь в могучие ладони
кладёт огонь лихой погони,
и пляшут сумрачные кони
в руке травы державной.

(3)

Где лес глядит в полей просторы,
в ночей неслышные уборы,
а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной,
в пустом сомненье сердце прячем,
а в ночь не спим томимся плачем,
мы ничего почти не значим,
мы жизни ждём послушной.

(4)

Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, 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.

(5)

Я с завистью гляжу на зверя,
ни мыслям, ни делам не веря,
умов произошла потеря,
бороться нет причины.
Мы всё воспримем как паденье,
и день и тень и сновиденье,
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.

(6)

В морском прибое беспокойном,
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном

отрады не нашли мы.
Беспечную забыли трезвость,
воспели смерть, воспели мерзость,
вспоминанье мним как дерзость,
за то мы и палимы.

(7)

Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полёте нет пощады.
Они отсчитывают время,
они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя –
сходить с ума не надо.

(8)

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный –
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый –
лети без промедленья.

(9)

Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.
Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный (1940)

[8: II, 68–69].

Несмотря на то, что о важнейшем в русской литературе XX века, «программном» стихотворении А.И. Введенского «Элегия» (1940) написано не очень много работ, в статьях, где говорится о произведении, даны интерпретации многим мотивам и реалиям. Обзор и оценки работ об «Элегии» см.: [23: 219–221]. И всё же большое количество интертекстуальных отсылок остаются нераскрытыми. В данной статье мы попытаемся, учитывая уже сделанные исследователями наблюдения, дать толкование некоторым из «тёмных» мест. Это позволит лучше понять замысел Введенского, создававшего «итоговое» произведение: значимое

отличие «Элегии» от предыдущего творчества подчеркивал и сам поэт, и его друзья, например, Я.С. Друскин – см. комментарии: [40: II, 198–199].

Излишне категоричным и, более того, неверным представляется утверждение С.В. Кудрявцева о том, что «принципиальная установка авторов (Обэриутов. – С.Б., Л.Л.) на несемантичность очевидна, поэтому все попытки расшифровывать “чистую” заумь или придумывать способы её толкования (равно как и поиски источников текстов или их исторических аналогов) допустимы, конечно, но малопродуктивны, да и вообще не о том» [32: 5–6]. О чём же *о том*, исследователь так и не говорит. На наш взгляд, попытки такой расшифровки не только весьма продуктивны и вообще о том, но и позволяют понять у Введенского то, что многие литературоведы называют «бессмыслицей», «заумью», а, следовательно, понять и внутренний мир поэта, причины соседства и/или столкновения образов на одном текстовом пространстве, регулярности появления тем и мотивов в творчестве в целом. Исследование интертекстуальных связей в творчестве Введенского оправдано тем более, что сам поэт написал однажды слова, содержащие повод к поискам источников его творчества: «Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени» [8: II, 78]. Аргументом здесь служит и мнение исследователей, хотя и пришедших к заключению, что «“система знаков” осознана уже ранним Введенским, хотя и её отдельные подробности и детали, к сожалению, пока остаются неразгаданными» [24: 96], тем не менее, продуктивно занимавшихся «изучением системы чужих голосов в “Элегии”» [23]. Творчество как «система знаков» у позднего Введенского ещё более сложно и нуждается в глубоком прочтении, учитывающем эволюцию поэта. Поскольку «основой поэтики Введенского» является «приём столкновения словесных смыслов», а столкновение «является средством выражения его ощущения дробления мира и времени» [14: 62–63], необходимо для начала опознать и понять эти самые смыслы. Это позволит подойти к решению и проблемы «сюжетов» Введенского, которые пока «далеко не прояснены, вследствие чего они не подлежат описанию. Можно попытаться описать лишь его поэтический мир, [...] раскрыть инварианты его своеобразного видения мира» [24: 68]. При том, что такие попытки предпринимаются, вскрытие интертекстуальных связей позволит определить сюжеты предшественников, которые интерпретирует и сталкивает между собой, которыми играет и из которых строит свои тексты Введенский.

«Элегия» состоит из девяти эквивалентных восьмистрочных строф – 72 строк, что «указывает на символическую роль числа 9 (9; $9 \times 8 = 72$, если свести к простому числу: $7 + 2 = 9$)» и «связывает “Элегию” с классической традицией мировой поэзии, начиная с Данте» [23: 221]. К таким не слишком конкретизированным связям следует добавить достаточно прямо демонстрируемое поэтом каббалистическое основание игры со строфикой: «сведение» 72 к 9 следует прочитывать как гематрию количества строк и, будучи последовательными, складывать 9 (количество строф) и 9 ($72 = 7 + 2 = 9$), что даст 18, гематрия же этого числа вновь 9.

Чтобы удовлетворительно вскрыть интертексты, необходимо определить смысловые пласты и хотя бы некоторые произведения, которые обыгрывает поэт. А. Стоун-Нахимовски отметила наличие в его творчестве претекстов, относящихся к трём временам: мифологическому, XIX веку и «времени поэта», а также автореминисцентный слой [67], часть которого позже была вскрыта М.Б. Мейлахом [40: II, 199]. Обобщая и развивая сделанное исследователями, можно попытаться обрисовать для «Элегии» более полную картину интертекстуальных пластов и авторов произведений, «представляющих» эти пласты. Таковыми являются:

1. автобиографический;

2. автоцитатный;

3. литературный:

– древнерусская литература («Слово о полку Игореве», «Поучение детям» Владимира Мономаха);

– поэзия XVIII века (Г.Р. Державин);

– литература XIX века: русская (романтизм: В.А. Жуковский, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов; реализм: Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой); немецкая (И.В. Гёте); французская (Ш. Бодлер);

– русская литература первой трети XX века (символизм (В.С. Соловьев, Д.С. Мережковский, А.А. Блок, Андрей Белый, М.А. Волошин), футуризм (В.В. Хлебников, В.В. Маяковский), акмеизм (Н.С. Гумилёв, О.Э. Мандельштам), обэриуты (И. Бахтерев, Д. Хармс, Н.А. Заболоцкий)). На интертекстуальные следы стихотворений «Три подвига» и «Панмонголизм» В.С. Соловьева, а также «Л.Н. В(ильки)ной» и «Парки» Д.С. Мережковского указано в работе: [23: 223–224];

4. живописный:

– живопись и графика эпохи европейской Реформации (П. Брейгель Старший, Г. Гольбейн Младший);

– реалистическая неоклассическая живопись (В.А. Серов);

– живопись и графика романтизма (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов);

– живопись и графика «исторического авангарда» (см. главу книги И.П. Смирнова ««Исторический авангард» как подсистема постсимволистской культуры»: [51: 98–196]);

5. музыкальный (М.И. Глинка, А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, Р. Вагнер, Д.Д. Шостакович, революционные и советские песни);

6. библейский (ветхозаветный, новозаветный, апокалипсический);

7. эзотерический (каббалистический; алхимический; оккультный (Бхагавадгита, П.Д. Успенский, Г.И. Гурджиев)). Эзотеричность поэзии Введенского и Хармса отмечается: [40: II, 6]. Попытки рассмотреть алхимический пласт смыслов в поэзии Введенского предприняты в статье: [1]. На «практически постоянный у обэриутов гностический и апокрифический слой» указывается в работе: [27: 434].

Не обязательно, что в какой-либо детали текста работают сразу все пласты, поскольку каждый из них наделён своими функциями обладает особой регулярностью проявлений в произведении. Несмотря на большое

количество выделенных смысловых слоёв, их перечень остаётся открытым. Необходимо учесть также обыгрывание Введенским традиционных для романтизма и актуальных для литературы первой трети XX века мотивов безумия, бреда, одиночества, мистической призрачности мира, противопоставления маргинального героя толпе и др.

Заглавие

Уже заглавие стихотворения, написанного в 1940 году, отсылает к отдалённому прошлому, особенно каким оно виделось во 1920–30-е годы, к безвозвратно ушедшему, к тому, чему нет и уже принципиально не может быть места в советской действительности. Жанр элегии, распространённый в второй половине XVIII – первой трети XIX века [57], к моменту написания «Элегии» выглядел совершенно архаичным, особенно в глазах обэриутов. Возможно, привкус архаизма чувствовал уже и Лермонтов, назвавший одно из своих последних стихотворений «Думой» (1838). (Впервые влияние «Думы» на «Элегию» (в частности, близкие мотивы и параллели) было рассмотрено в работе [67] и продолжено с учётом влияния на Лермонтова первого «Философического письма» П.Я. Чаадаева в статье [23: 220, 222–223].) «Элегия» Введенского выглядит как «переписывание» этого программного для Лермонтова произведения в новых условиях, как текст, продолжающий его через столетие и в то же время как параллельный, развивающий мысли Лермонтова и полемизирующий с ним. Об интертекстуальных следах поэзии Лермонтова в стихотворении «Больной который стал волной» (1929) см.: [4]. Впрочем, подобный подход был использован Введенским и в отношении подобных важнейших текстов и других авторов. «Элегия» – принципиально новое решение старой задачи поэта «оплакать», и новизна его заключается в безысходном трагизме и пессимизме, необращённости к социуму, расчёте на узкий круг слушателей, автокоммуникативности, граничащей с аутичностью. Это оплакивание предшественников, любимых поэтов – Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Державина, Блока... А также современников, поэтов-друзей, которые в 1940-м в большинстве своём были ещё живы – Хармса, Бахтерева, Заболоцкого... В текстах тех и других, отразившихся в «Элегии», Введенский с его «установкой [...] на жизнь, как движение к смерти» [23: 222] «вычитывает» только тему смерти и всё, что с нею связано и к ней подводит. Смерть у Введенского, как правило, связана с присутствием в интертекстах (рядом с живыми героями, умершими или в отношении их) иноплеменника или его произведения. Смерть случается или наблюдается авторами-предшественниками на чужбине.

Введенский даёт стихотворению название «Элегия», актуализируя внеисторический потенциал этого слова как «предмета» в обэриутовском понимании – см. декларацию ОБЭРИУ: [7: 457–458]. «Элегия» как «предмет», понимание которого было сходным у обэриутов с феноменологическим пониманием «предмета» у Э. Гуссерля и Г. Шпета (подробно об этом сходстве: [65: 17–25 и др.]), «держит» на себе и содержит

в себе разнородные смыслы, на которые (как «предмет») разъята – в соответствии с характеристикой Введенского в декларации ОБЭРИУ, где сказано, что он «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности» [7: 458]. Компендиумом этих «разбросанных» частей «Элегии» является текст стихотворения, предстающий наглухо закупоренным интертекстуальным резурвуаром. В свою очередь, эти обезличенные до неопознаваемости, очищенные от историзма, фрагментарные и самодостаточные интертекстуальные смыслы, носителями которых являются находящиеся в динамике и мелькающие перед читателем «вещи» (также в обэриутовском понимании), и создают «Элегию» как «предмет», фокусируясь в заглавии как статичной, «веками неизменной» умозрительной точке. При этом интертекстуальные смыслы, опосредованные в отношении заглавия личными местоимениями «я» и «мы» поэта и его единомышленников, от имени которых он говорит, и которые сами имеют статус «предметов», эквивалентных «предмету»-«Элегии», восходят к определённому перечню источников. (О «я» как «предмете» у обэриутов см.: [65: 20]). Если «Элегия» как умозрительный «предмет» предстаёт явной, то эти скрытые источники – тайным полюсом «материальных» лиц и событий, отразившихся в истории и искусстве, но видимых поэтом в вечности. Введенский намеренно не даёт читателю-современнику «вспомнить» их, поскольку тот сам выброшен из истории и выбросил её из своего духовного мира. Из-за этого он так же намеренно устраняет темпоральность текста (строфы ведь без видимого ущерба для целого могут быть расположены и в других соотношениях друг с другом) – дабы не создавать иллюзию историчного нарратива и не «выводить из идеального в область дурного исторического» [65: 14].

Эпиграф

«Эпиграф, как утверждал И. Бахтерев, взят из его стихотворения (1927) также под названием “Элегия”» [12: 325]. У Бахтерева соответствующие строки являются заключительным суммированием картины, описанной ранее:

«Шуми-шуми, богов стихия,
Под зелень ночи стих и я.
Шуми-шуми, ночей стихия,
Заканчиваю элегию.
Там – на своей телеге я» [2: I, 36].

Во втором варианте «Элегии», написанном Бахтеревым в 1928 году, приведённые пять строк редуцируются до двух:

«Шуми-шуми, богов стихия.
Заканчиваю писать стихи я» [2: I, 38].

Последняя строка также могла быть актуальна для Введенского, который, очевидно, писал «Элегию» с установкой на её финальность относительно всего предыдущего творчества. Он начинает свою «Элегию» там, где Бахтерев заканчивает свою. На «родство» указывает и то, «что

отдельные мотивы того и другого стихотворения внешне совпадают (ср. у Бахтерева мотивы выхода в “жёлтый сад”, “плача” и “телеги”») [23: 221]. Введенский оценивает и подхватывает пассаистичность жанра стихотворения, обозначаемого Бахтеревым, однако из цитаты сохраняет лишь «вполне изысканную составную рифму» («Элегия» – «Телеге я») [34]. Причины сильной переработки цитаты коренятся в изменениях смысла, которые произвёл Введенский за счёт включения в эпиграф отсылок к нескольким претекстам. Так, К. Ичин опознала присутствие в «Элегии» следов стихотворений А.С. Пушкина «Телега жизни» (1823), «Дорожные жалобы» (1829), а также «Пира во время чумы» (1830) [23: 225–227]. Добавим, что есть там и отсылки к «Путешествию в Арзрум» (1829, 1835), а также к «Слову о полку Игореве», «Поучению» Владимира Мономаха и античному театру.

В «Путешествии в Арзрум» автор описывает, как на «арбе» (но не на «телеге») везут тело убитого в Персии А.С. Грибоедова: «Отдохнув несколько минут, я пустился далее и на высоком берегу реки увидел против себя крепость Гергеры. Три потока с шумом и пеной низвергались с высокого берега. Я переехал через реку. Два вола, впряжённые в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. “Откуда вы?” – спросил я их. “Из Тегерана”. – “Что вы везёте?” – “Грибоеда”. – Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» [47: VI, 451].

Эпиграф, в котором восточная «арба» превращена в «телегу», озвучивает взгляд живущего Пушкина на своё кавказское путешествие (при том, что он ехал сначала в «коляске», а затем верхом), и, так сказать, взгляд мёртвого Грибоедова на себя, которого везут на «арбе», взгляд на себя как из мира мёртвых, так и из мира живых, тем более что и Грибоедов, у которого перед последней поездкой в Персию было тяжёлое предчувствие, и Пушкин, будучи тёзками, могли воспринимать друг друга как двойников и проецировать судьбу друг друга на свою. Взгляд Введенского на классиков подкрепляется интерпретацией последней встречи Пушкина и Грибоедова, данной Ю.Н. Тыняновым в романе «Смерть Вазир-Мухтара» (1928). Остается открытым вопрос, читал ли Введенский этот роман.

«Элегия» – не единственный текст, в котором Введенский обращается к разным видам смерти, проживаемым из посмертного состояния героя. Особенно показательны в этом отношении, к примеру, его предыдущие произведения «Больной который стал волной» (1929), «Четыре описания» (1931–1934), «Кругом возможно Бог» (1931).

В «Путешествии в Арзрум» есть ещё один эпизод, предшествующий упомянутому, в котором появляется телега смерти: «Мы достигли Владикавказа, прежнего Капкая, преддверия гор. Он окружён осетинскими аулами. Я посетил один из них и попал на похороны. Около сакли толпился народ. На дворе стояла арба, запряжённая двумя волами. Родственники и друзья умершего съезжались со всех сторон и с громким плачем шли в

саклю, ударяя себя кулаками в лоб. Женщины стояли смиренно. Мертвеца вынесли на бурке...

...like a warrior taking his rest
With his martial cloak around him;

положили его на арбу. Один из гостей взял ружьё покойника, сдул с полки порох и положил его подле тела. Волы тронулись. Гости поехали следом. Тело должно было быть похоронено в горах, верстах в тридцати от аула. К сожалению, никто не мог объяснить мне сих обрядов» [47: VI, 439].

Телега смерти – это и образ живописи. Так, телега, наполненная черепами, которой управляет Смерть (или живой покойник, играющий на музыкальном инструменте), присутствует на картине «Триумф смерти» (1562) Питера Брейгеля Старшего. Трагический карнавал, «Пляска смерти» стала частой темой во фламандской живописи эпохи Реформации. Так, цикл гравюр «Пляска смерти» (1523–1526) Ганса Гольбейна Младшего подхватывал традицию соответствующих изображений. Печальные аналогии революционной советской России с эпохой Реформации напрашивались не только Введенскому. Эта же тема многократно разрабатывалась и в литературе, и в музыке. Кроме баллады И.В. Гёте, написанной в 1815 году, следует назвать стихотворения Ш. Бодлера (1857), Р.М. Рильке (1907), Андрея Белого (1909), А.А. Блока (1912, 1914). При всей якобы нелюбви Введенского к музыке [46: 353], он мог слышать и помнить и вокальный цикл «Песни и пляски смерти» (1875–1877) М.П. Мусоргского, написанный на стихи А.А. Голенищева-Кутузова и в свою очередь являющийся одним из многочисленных произведений на данную тему.

Строку «Так сочинилась мной элегия» можно трактовать двояко: автор служил «инструментом», средством написания, и/или автор «состоит» из элегии (а элегия – из него), поэтому «сюжет» и композиция стихотворения представляют интерес как своего рода антропоморфное образование, что выводит на соответствующие понятия алхимии и Каббалы. Ср. указанную строку с заглавием стихотворения «Приглашение меня подумать» (1931–1934), в котором также поэт выставляет себя инструментом, предстаёт в страдательной роли, используя при этом «приём *детской речевой ошибки*» [6: 46].

Телега у Введенского и похоронна, и театральна. О связи этих функций писала в книге «Поэтика сюжета и жанра» (1936) О.М. Фрейденберг, к трудам которой Введенский и в 1930-х мог испытывать такой же интерес, как к работам её коллеги И.Г. Франк-Каменецкого в 1920-х. О возможном знакомстве Введенского с работами этого учёного см.: [6: 48–49, 54].

«В римской похоронной обрядности актёр, в маске и в одежде покойного, стоял на повозке и изображал умершего во всех его манерах и отличиях. Актёр [...] в известном аспекте и был покойником, и на лице его маска была недаром. В частности, погребальная повозка и актёр, представитель умершего, дают ту же театральную повозку и то же театральное божество смерти, каким был в генезисе мифологический герой Адраст, Неизбежный. Потому-то и происхождение греческой драмы

связывается с повозкой: комедия-де зародилась на телегах, при обрядах перекрёстных шуток и сквернословия, а трагедию ввёл Теспис, на телеге разъезжавший с актёрами и дававший на ней несложные представления. С телег [...] происходили музыкальные состязания и обряд инвективы, священной брани, понимаемой как “очищение”. Если мы представим себе элементы, олицетворяющиеся в повозке и в её обряде, как то: смерть, производительный акт, фаллизм, смех, сквернословие, победу, музыкальный поединок, рассказ, инвективу и очищение, – мы найдем всё, что потом забудет о повозке и будет приурочено к одной сцене. Но рядом с этим повозка останется и на эстраде греческого и елизаветинского театров. Во времена Шекспира мы всё ещё видим передвигающуюся на колёсах сцену; как показывают современные гравюры, это театр в виде ящика, осенённый сверху завесами, с одной стороны открытый; под ним четыре колеса. Ещё характернее в старинной Англии так называемый pageant: это была повозка в два этажа, и часто одно действие разыгрывалось на одной из них, другое – на другой, причём актёры переходили с повозки на повозку. Я назвала их более характерными потому, что их двухэтажность уводит нас к исконным театральным формам. Такие же переезжающие с места на место эстрады мы видим и при Сервантесе; одна редкая книга, в старинных гравюрах иллюстрирующая испанский рассказ XVII века, приносит нам известие о телеге, с которой загримированные чертями и чудовищами исполнители поют песню срама и инвективы. В нетронутом виде такая телега существовала и в Греции. Называлась она “эккиклема” и представляла собой высокие деревянные подмости на колёсах, с находящимся на них тронem; это было одновременно и сиденье, и эстрада, и повозка. Всего интереснее то, что она (в чистом виде приём повторения!) вкатывалась на эстраду и специально привозила на себе трупы героев, убитых за сценой: вот любопытный образчик театральных подмостков, которые ещё не перестали быть ни телегой ни дрогами. Конечно, эти театральные подмости смерти – древнейшая сцена, ставящая знак равенства между собой и той погребальной повозкой, на которой актёр мимировал покойного. Когда в Греции такая телега, якобы Тесписа, приуроченная к праздникам Диониса, переезжает с места на место и даёт представления, она сливается с “передвигающимся храмом” и, в частности, с кораблём на колёсах. Каждая повозка и каждый перевозной храм есть, в сущности, телега “Тесписа”, “божественного”: особенно эта неразличимость между храмовым её характером и театральным видна тогда, когда она передвигается с театром марионеток или вертепом, тем же храмовым ящиком, где находятся боги-куклы. Теспис, разъезжающий на повозках, показывает обычную картину шествия (или езды) самого бога (“божественного”) на свои собственные страсти, на предстоящую борьбу со смертью, где его ждёт либо растерзание либо победа. Если же мы вспомним ещё раз “медное море” в виде огромного храмового сосуда на колёсах; если услышим, что библейский образ тоже знал трон на колёсах, подобно эккиклеме, и мыслил его себе находящимся в небесном чертоге рядом с креслами судей, в окружении огненной реки, – точь в точь судейская

базилика с трибуной или театр, окружённый водой, – то поймём, как однородны по существу и внешне различны сценические или храмовые формы и в главном и в частности» [55: 192–194].

Мысль о функции телеги О.М. Фрейденберг повторила и в более поздней работе «Образ и понятие» (1953): «До появления наррации, то есть до умения воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, в драме нарративную функцию выполняла вещь, повозка, привозившая и “показывавшая” убитых за кулисами героев: она заменяла второе время, второе пространство и второе действие. Повозка и была зачаточной сценой» [56: 281].

«Возвращение» Введенского к временам зарождения театра свидетельствует, если рассматривать «Элегию» как показатель реверса истории и применить к эпиграфу наблюдения О.М. Фрейденберг, что поэт демонстрирует уничтожение «длительности во времени и перспективы в пространстве» и сразу иллюстрирует это показом (живого) покойника (= себя), для которого нет уже ни времени, ни пространства, и вся жизнь осталась в прошлом. История замыкается на себя, её конец зеркально воспроизводит начало, и тем самым она исчезает. Эта мысль была прямо высказана и самим поэтом в стихотворении «Значенье моря» (1930): «чтобы было всё понятно / надо жить начать обратно» [8: I, 116].

Замыкая историю, Введенский уже в эпиграфе к «Элегии» обращает современность не только на первоначала театра, на начало новейшей русской литературы (на произведения и жизненные «тексты» Грибоедова, Пушкина, Лермонтова), но и на начало русской литературы – на «Слово о полку Игореве» и на «Поучение» Владимира Мономаха (XII век). За указание этих источников эпиграфа Введенского благодарим Т.Д. Савченко.

В одном отрывке «Слова...» находим и телеги, и лебедей, появляющихся у Введенского в 9-й строфе:

«А половци неготовами дорогами
побѣгоша къ Дону великому:
крычатъ тѣлѣгы полунощы,
рцы, лебеди роспущени» [50: 12–13].

В «Поучении» Владимира Мономаха ещё живой автор писал о себе, ещё живом: «Сидя на санях, помыслил я в душе своей и воздал хвалу Богу, который меня до этих дней, грешного, сохранил. Дети мои или иной кто, слушая эту грамотку, не посмейтесь, но кому из детей моих она будет любя, пусть примет её в сердце своё и не станет лениться, а будет трудиться. Прежде всего, Бога ради и души своей, страх имейте Божий в сердце своём и милостыню подавайте нескудную, это ведь начало всякого добра. Если же кому не любя грамотка эта, то пусть не посмеются, а так скажут: на дальнем пути, да на санях сидя, безлепицу молвил».

Сани, которые в русском сознании предстают «атрибутом смерти и изгнания», присутствуют и в созданной в допетровское время известной лубочной картинке «Мыши кота погребают», которая «рассказывала о коте,

названном “казанским”, его взаимоотношениях с мышами (под которыми подразумевались преимущественно русские) и взаимоотношениях мышей между собой. Лубок имел нравоучительную и антиклерикальную направленность, это яркий образец социальной сатиры» [54], что при его проекции на «Элегию» позволяет говорить об аналогичной (но в то же время трагической) карнавальности, которую эпиграф задаёт произведению. Если учесть интерпретацию лубка как народной сатиры на императора (анахронично – Петра I), то эпиграф Введенского проводит тождество ‘поэт (= Введенский) – император (Пётр I) или, шире, – правитель страны (Сталин)’. Подробно об интерпретации лубка как сатиры на Петра и других толкованиях см.: [54].

1 строфа

Первая строфа вводит тему смерти – важнейшую в произведении и одну из трёх главных тем («время, Бог и смерть») творчества Введенского. Возникающие в этой строфе образы бури, горных потоков и вершин характерны для романтической поэзии XIX века в целом. Ассоциативный ряд отсылает к «кавказским» произведениям Пушкина и Лермонтова (шире – к «кавказской» поэзии романтической эпохи).

Так, Введенский «переписывает» вовсе не «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (1829), как полагает О.А. Лекманов [34], а «Кавказ» (1829) Пушкина, в частности первую строфу:

«Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины:
Орёл, с отдалённой поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье» [47: III, 131].

Также, по наблюдению Т.Д. Савченко (устное сообщение), Введенский обыгрывает строки из 6 главы поэмы «Мцыри» (1839):

«Я видел горные хребты,
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курились, как алтари,
Их выси в небе голубом,
И облачко за облачком,
Покинув тайный свой ночлег,
К востоку направляло бег –
Как будто белый караван
Залётных птиц из дальних стран!
В дали я видел сквозь туман,
В снегах, горящих как алмаз,
Седой, незыблемый Кавказ;
И было сердцу моему
Легко, не знаю почему.

Мне тайный голос говорил,
Что некогда и я там жил,
И стало в памяти моей
Прошедшее ясней, ясней» [36: II, 409–410].

Проекция этого отрывка (и особенно последних двух строк) на «Элегию» подкрепляет «подытоживающий» аспект стихотворения Введенского и сходство его лирического героя (и самого поэта) с Мцыри. «Утренняя заря» в последней строфе «Элегии» превращается в «зарю сонливую», что создаёт контраст между обречённостью договаривающего последние слова героя (= Введенского) и обречённостью Мцыри, чувствующим приближение смерти и говорящим о нём с романтической энергичностью.

Совсем иная энергичность у другого претекста, который страшным фоном мог в буквальном смысле звучать для Введенского уже в 1938 году. Это «Кантата о Сталине» – марш А.В. Александрова на стихи М. Инюшкина, который исполнялся и в инструментовке С.А. Чернецкого (1939) образцово-показательным оркестром НКО под управлением того же Чернецкого, и в виде собственно марша, и в самом известном, медленном и величественном оперном варианте – Краснознаменным ансамблем под управлением Александрова. «“Кантата о Сталине” до 1953-го года звучала по радио чуть ли не каждый день, а все праздничные концерты (и не только праздничные) в Колонном зале или Большом театре неизменно начинались с её исполнения Краснознаменным ансамблем» [25]. Уже первая из шести строф этого «шедевра», в том же 1938-м исполнявшаяся хорами и на значимых для Введенского китайском и немецком языках, даёт основные мотивы первой строфы «Элегии»:

«От края до края, по горным вершинам,
Где горный орёл совершает полёт,
О Сталине мудром, родном и любимом
Прекрасную песню слагает народ» [25].

Не меньший «энтузиазм» мог вызывать у Введенского, с 1936 года жившего в Харькове, и другой непревзойдённый «хит» той эпохи – сочинённая в 1935 году Л. Ревуцким на стихи (в оригинале на украинском языке) М. Рыльского и исполнявшаяся Украинской государственной заслуженной капеллой «Думка», симфоническим оркестром УРК под управлением Г. Адлера (с 1937 года) «Пісня про Сталіна». Первые две строфы:

«Із-за гір, та з-за високих
Сизокрил орел летить...
Не зламати крил широких,
Того льоту не спинить!

На вершини всі ми лине́м,
Сонце променем в очах...
Льотом сонячним орлиним

Вождь покажуе нам шлях».

На русский язык это творение было сразу переведено М. Тарловским, звучало по радио каждый день и в «реалистическом» восприятии вряд ли уступает абсурдистским шедеврам обэриутов (последние две строки в каждой из строф исполнялись дважды):

«Взмыл орлом от гор высоких
Сизокрылый великан...
Крыл не сложит он широких,
Их не сломит ураган.

Тянет солнце нас к вершинам,
Не робеем мы ничуть...
Лётом солнечным, орлиным
Вождь указывает путь» [25].

Как указывает М.Б. Мейлах, первая строфа содержит автоцитату из стихотворения «Мне жалко что я не зверь» (1934):

«Мне жалко что я не орёл
перелетающий вершины и вершины,
которому на ум взбрёл
человек, наблюдающий аршины» – см.: [40: II, 199].

При этом орёл в данном тексте предстаёт алхимическим и масонским символом орла-Феникса – «знаком последней стадии алхимического процесса, [...] обретения Философского Камня – духовного центра своего бытия» [1: 137–138]. Закономерно предположить, что и в «Элегии», сохраняющей взгляд орла с высоты, алхимические и масонские коннотации сохраняются. Однако в 1-й и 2-й строфах Введенский уже не говорит «мне жалко что я не орёл», но как бы превращается в орла, совпадает с ним.

Ещё один важнейший претекст, на который опирается Введенский, – «Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина, в своём втором путешествии на Кавказ в 1829 году «осматривавшего» его уже отнюдь не романтическим взглядом, как во время первой поездки с Раевскими в 1820-м.

С одной стороны, образ «вином налитых кувшинов» является аллюзией на «Путешествие в Арзрум» и для Введенского оказывается акцентирован и хтоничностью, и смертоносностью: «Вино держат в *маранах*, огромных кувшинах, зарытых в землю. Их открывают с торжественными обрядами. Недавно русский драгун, тайно отрыв таковой кувшин, упал в него и утонул в кахетинском вине, как несчастный Кларенс в бочке малаги» [47: VI, 448].

С другой стороны, образ «вином налитых кувшинов» напоминает о первом чуде Христа, совершенном на брачном пиру в Кане Галилейской [Ин. 2: 1]. Этот евангельский сюжет часто использовался в живописи, в частности И. Босхом, П. Веронезе, Джотто, М.В. Нестеровым. Живопись, в свою очередь, может «работать» для Введенского на другие пласты значений. Например, на заднем плане полотна Босха «Брак в Кане Галилейской» (1560–1580) изображён буфет с сосудами, напоминающими алхимические колбы и реторты. Некоторые исследователи видят в фигуре человека, стоящего у

буфета, мага или алхимика, что косвенно поддерживает алхимический пласт значений у Введенского.

Так включаются в текст библейский и живописный смысловые пласты. Они же работают и в строке «Мир, как снег, прекрасный», отсылающей как к евангельским описаниям Преображения Господня [Мф. 17: 1–6], [Мк. 9: 1–8], [Лк. 9: 28–36] и изображающим его многочисленным полотнам, так и к «Мцыри» и картине Лермонтова «Крестовая гора» (1837–1838). Снег как признак Богоявления у Введенского становится или остаётся лишь слабым признаком первоисточника, который может быть восстановлен лишь культурной памятью.

«Горные потоки» – не только воспроизведение романтического штампа, но и отсылка к пушкинскому описанию Бешеной балки, которую он видел и на пути в Арзрум, и на пути обратном: «Недалеко от селения Казбек переехали мы через *Бешеную балку*, овраг, во время сильных дождей превращающийся в яростный поток. Он в это время был совершенно сух и громок одним своим именем. [...] Переезд мой через горы замечателен был для меня тем, что близ Коби ночью застала меня буря. Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые, оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединённый монастырь, озарённый лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками. Бешеная Балка также явилась мне во всём своём величии: овраг, наполнившийся дождевыми водами, превосходил в своей свирепости самый Терек, тут же грозно ревели. Берега были растерзаны: огромные камни сдвинуты были с места и загромождали поток. Множество осетинцев разрабатывали дорогу. Я переправился благополучно» [47: VI, 441, 476]. Далее Пушкин описывает обвал, запрудивший Терек, и прорыв запруды. Есть в тексте и смертельно опасные горные вершины: «Мы круто поднимались выше и выше. Лошади наши взяли в рыхлом снегу, под которым шумели ручьи. Я с удивлением смотрел на дорогу и не понимал возможности езды на колёсах. В это время услышал я глухой грохот. “Это обвал”, – сказал мне г. Огарёв. Я оглянулся и увидел в стороне груды снега, которая осыпалась и медленно съезжала с крутизны. Малые обвалы здесь не редки. В прошлом году русский извозчик ехал по Крестовой горе; обвал оборвался: страшная глыба свалилась на его повозку, поглотила телегу, лошадь и мужика, перевалилась через дорогу и покатила в пропасть с своею добычею. Мы достигли самой вершины горы. Здесь поставлен гранитный крест. Старый памятник, обновлённый Ермоловым» [47: VI, 443].

В прекрасном, «как снег», мире, полном развенчанных романтических и обесцененных неузнаваемостью евангельских образов, поэт наблюдает «смерти час напрасный». Час перед смертью имел для Введенского важнейшее значение. В «Серой тетради» он писал: «Опять сон. Я шёл со своим отцом, и не то он мне сказал, не то сам я вдруг понял: что меня сегодня через час и через 1½ повесят. Я понял, я почувствовал остановку. И что-то по-настоящему наконец наступившее. По-настоящему совершившееся, это смерть. Всё остальное не есть совершившееся. Оно даже не есть

совершающееся. Оно пупок, оно тень листа, оно скольжение по поверхности». И далее: «Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то остановившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, освободившиеся от времени. Их можно пощупать. Самоубийцы и убитые у вас была такая секунда, а не час? Да, секунда, ну две, ну три, а не час, говорят они. Но они были плотны и неизменны? – Да, да» [8: II, 80, 81].

Кроме автобиографических коннотаций, строки «и ветер мирный и высокий / и смерти час напрасный» отсылают к «Войне и миру» Л.Н. Толстого, а именно к размышлениям (или: одному и тому же прерывающемуся размышлению) Андрея Болконского после ранения на Праценской горе – при ранении; после забытья; при осмотре Наполеоном убитых и раненых; в эпизоде, когда над ним стоял Наполеон; при отправке в лазарет:

«“Что это? я падаю? у меня ноги подкашиваются” – подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь увидеть [...]. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, – высокого неба, не ясного, но всё-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нём серыми облаками. “Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались [...], – совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава богу!..» [52: IV, 354].

«“Где оно, это высокое небо, которого я не знал до сих пор и увидел нынче? – было первую его мыслью. – И страдания этого я не знал также, – подумал он. – Да, я ничего, ничего не знал до сих пор. Но где я?”» [52: IV, 366].

«Ему жгло голову, он чувствовал, что он исходит кровью, и он видел над собою далёкое, высокое и вечное небо. Он знал, что это был Наполеон – его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нём облаками» [52: IV, 367].

«– Et vous, jeune homme? Ну, а вы, молодой человек? – обратился он к нему. – Как вы себя чувствуете, mon brave?

Несмотря на то, что за пять минут перед этим князь Андрей мог сказать несколько слов солдатам, переносившим его, он теперь, прямо устремив свои глаза на Наполеона, молчал... Ему так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял, – что он не мог отвечать ему.

Да и всё казалось ему так бесполезно и ничтожно в сравнении с тем строгим и величественным строем мысли, который вызывали в нём ослабление сил от истекшей крови, страдание и близкое ожидание смерти. Глядя в глаза Наполеону, князь Андрей думал о ничтожности жизни, которой никто не мог понять значения, и о ещё большем ничтожестве смерти, смысл которой никто не мог понять и объяснить из живущих» [52: IV, 369].

«Носилки тронулись. При каждом толчке он опять чувствовал невыносимую боль; лихорадочное состояние усиливалось, и он начинал бредить. Те мечтания об отце, жене, сестре и будущем сыне и нежность, которую он испытывал в ночь накануне сражения, фигура маленького, ничтожного Наполеона и над всем этим высокое небо – составляли главное основание его горячечных представлений» [52: IV, 370].

На первый взгляд, Введенский только и перечисляет в «Элегии», что типично кавказские реалии, в обилии встречающиеся в романтической поэзии XIX века. Однако круг претекстов в первой строфе оказывается гораздо более широким, и в него входят и советские песни, и евангельские образы, и отсылки к Толстому. При этом любой интертекстуальный ряд обнаруживает, что каждая из реалий, участвующих в смыслопорождении, становится у Введенского потенциально смертельной (тогда как в первоисточниках, которыми он воспользовался это было отнюдь не всегда): таит в себе опасность смерти, связана со смертью, является носителем смерти или её причиной. Снижая или вовсе устраняя узнаваемость претекстов, Введенский «очищает» реалии от культурной памяти (и, наоборот, возвращает их ей в подтексте) так, что «вершины», «аршины», «кувшины» сигнализируют и о внеиерархичности смерти, внесоциальности, внеполитичности, внелитературности. Смертельные реалии у Введенского всегда пограничны, являются знаком этого или иного мира для соответственно иного или этого и героя=автора, в своём раздвоении пребывающего здесь или там.

2 строфа

Во второй и третьей строфах следуют описания ситуаций, в которых человеку угрожает гибель, и состояний ожидания смерти. Вторая вновь отсылает к романтической поэзии, но не к пушкинской «Сказке о царе Салтане», как необоснованно считает О.А. Лекманов [34], а к двум «смертельным» произведениям В.А. Жуковского – «Кубку» (1831), являющемуся переводом баллады Ф. Шиллера «Der Taucher» («Водолаз») (1797), и «Лесному царю» (1818) – переводу баллады И.В. Гёте «Erlkönig» (1782), положенной на музыку Ф. Шубертом (1815). Влияние Жуковского подтверждает важный для Введенского образ «пучины», появляющийся и в его более ранних произведениях, и в «Элегии» (в 5-й строфе).

В первой строке «Вот воин, плавающая навагой» не только обыгрывается фразеологизм «как рыба в воде», но и содержится отсылка к «Кубку», инверсирующая образы Жуковского (Шиллера). Герой баллады, «паж молодой», но не «рыцарь» или «латник», сначала нырнул в пучину за «кубком

златым» и принёс его «царю», когда же тот вновь решил испытать «юношу» и во второй раз бросил кубок в море – «Тогда, неописанной радостью полный, / На жизнь и погибель он кинулся в волны...» и погиб в морской пучине, где:

«И воет, и свищет, и бьёт, и шипит,
Как влага, мешаясь с огнём,
Волна за волною; и к небу летит
Дымящимся пена столбом;
Пучина бунтует, пучина клокочет...
Не море ль из моря извергнуться хочет?» [19: 418].

Ср. в «Госте на коне» (1931–1934): «Человек из человека / наклоняется ко мне» [8: I, 161]. Комментируя эту строку, М.Б. Мейлах отмечает: «[...] мир и антимир – на одном и том же месте, если возможно вообще говорить о месте в применении к миру: все места, т.е. пространство, как и время, в мире, но сам мир, т.е. Вселенная, не имеет места. По теории относительности (и по бл. Августину, как об этом писали и физики) не мир во времени и пространстве, но время и пространство в мире. Этот отрывок из *Гостя на коне* – поэтическое интуитивное предчувствие физической теории антимира. Семантическая инверсия в *Госте на коне* (антимир) может быть названа самой реальной инверсией» [40: I, 256]. О значении двух противопоставляемых миров в творчестве Введенского, и в частности в «Госте на коне», см. также: [49]. Отметим попутно, что в этом стихотворении Введенский «переписывает» пушкинского «Утопленника» (1828), сохраняя тот же размер и обыгрывая многие детали.

Между «Элегией» и «Кубком» есть и текст-посредник – стихотворение Д. Хармса «Берег правый межнародный» (24 мая 1926 – январь 1927), в котором также обыгрывается сюжет «Кубка»:

«[...] И вот
из морей тягучих вод
Слава Богу наконец
выбирается пловец» [60: I, 65].

Введенского, сосредоточенного на проблеме смерти, в 1940 году интересуется неравная борьба героя со стихией, тогда как Хармса в 1926–1927-м – спасение героя в борьбе с нею. Оба стихотворения подтверждают заключение Л. Липавского о том, что у обэриутов «полёт и плавание служат изучению жизни и смерти» [37: 10].

По мнению Я.С. Друскина, «волшебные ладони и рука травы державной – это копыта коней и земля, по которой они бегут. Метафорические выражения создают впечатление ритуального танца коней, подчеркивая противоречие между *миром, как снег прекрасным* и нашим ничтожеством» – цит. по: [40: II, 198–199]. «Ритуальный танец коней» усмотреть здесь всё же довольно трудно, как и понять, что это за ритуал и в чём он состоит, тогда как мотив погони отсылает к «Лесному царю»:

«– Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжко дышать» [19: 399].

Влияние «Лесного царя» подтверждается и тем, что аллюзии на это произведение возникают в тексте и позже. О.А. Лекманов отмечает, что «Элегия» «к финалу неожиданно смещается в сторону страшной немецкой баллады, в духе классического “Лесного царя” Гёте» [34].

Погоню находим и в либретто оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина. В 14-й сцене Игоря с Овлуром (во втором действии) крещёный половчанин Овлур предлагает князю: «Коней лихих тебе достану я, / Беги из плена ты потайно». Характеристика коней у Введенского переходит на погоню. В 21-й сцене (в третьем действии) погоню за бежавшим Игорем снаряжают половцы, поющие:

«Пленник не уйдёт от нас.
Гой!
Горе беглецу лихому!
Стрелы золочёные,
Кони наши быстрые
Всегда его догонят во степи» [5].

И здесь лихим уже назван беглец. Поскольку погоня безуспешная, а Игорь собирается продолжить борьбу с половцами, Введенский передаёт топтание коней в сгущающихся вечерних сумерках и грядущее торжество Игоря – «и пляшут сумрачные кони / в руке травы державной». В действиях исполнителей оперы, а в текстовом виде – в ремарках, завершающих 21-ю сцену, видим и пляску: «(*Сторожевые начинают плясать. Один из пляшущих падает; за ним другой, третий. К концу этого номера на сцене темнеет. Сторожевые засыпают*)» [5]. Так во 2-й строфе впервые в «Элегии» и через посредство оперы «Князь Игорь», вводятся мотивы «Слова о полку Игореве», послужившего источником для либретто. Далее, в 7-й строфе одним из претекстов будет сцена отправки князя Игоря в поход на половцев. Введенский начинает во 2-й строфе с конца истории Игоря, и эта история ещё не трагична, в 7-й же завершает её проекцией текста на отъезд князя на смертельную битву, о печальном исходе которой свидетельствовали дурные предзнаменования. Фатальность похода Игоря, на судьбу которого проецируется судьба лирического героя (= автора), вновь подтверждается появлением аллюзий на «Слово...» в 9-й строфе, о чём будет сказано ниже.

Последние две строки второй строфы «Элегии» являются «переворачиванием» в трагедийное мироощущение пьяного искромётного оптимизма и гедонизма Г.Р. Державина из стихотворения «Желание зимы», в котором описывает, в частности, наступление зимы, едущей в запряжённых санях (ср.: «и пляшут сумрачные кони»):

«В убранстве козырбацком,
Со ямщиком-нахалом,
На иноходце хватском,
Под белым покрывалом –
Бореева кума
Катит в санях Зима»

«В руке» – из строк «Строй пунш своей рукой, / Захарьин! пей и пой» предпоследней строфы; «травы державной» – отсылает к почти бессвязной, пьяной заключительной строфе, в которой *Державин* продолжает обращение к Захарьину:

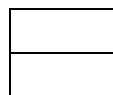
«Пой, только не стихеры,
И будь лишь в стойке дивен,
На разные манеры
Ори *ширень да вирень*,
Да *лист, братцы, трава...*
О пьяна голова!» [16: 525; курсив автора].

Заметим, что фамилия «Захарьин» была использована Д. Хармсом во втором из «Анегдотов из жизни Пушкина» (1939), вошедших в «Случай». И это косвенно подтверждает возможный интерес Введенского к стихотворению Державина. О.А. Лекманов отмечает, что «что фамилией “Захарьин” подписан один из материалов в книге Вересаева» «Пушкин в жизни» (1926), повлиявшей на Хармса [35]. Между тем, Введенский тоже читал эту книгу, о чём свидетельствует относящееся к 1934 году его высказывание в «Разговорах» Л. Липавского: «Я читаю Вересаева о Пушкине» [8: II, 163]. И «Захарьин» у Вересаева также мог напомнить ему о стихотворении Державина. Интерес к П.М. Захарьину Хармса, Введенского и Вересаева может объясняться личностью этого человека и его анекдотическими поступками в отношении Державина – см. примечания Г.Н. Ионина: [16: 685–686].

3 строфа

Если первая строка отсылает к размышлениям А.С. Пушкина из стихотворения «Цветок» о цветке, сорванном, возможно, «На память [...] / [...] одинокого гулянья / В тиши полей, в тени лесной», то вторая – к его же «Элегии» (1816), «прощальные» строки которой «[...] прости, небес завеса, / Немая ночи мгла [...]» контаминированы. При этом открывающее пушкинское стихотворение утверждение «Я видел смерть [...]» [47: I, 189; III, 84] прямо воспроизводится в первой строфе «Элегии» Введенского, а «Цветок» отзывается в четвёртой. И у Пушкина, и у Введенского «я видел» соотносятся с постоянным «и увидел я» тайнозрителя и автора Апокалипсиса.

Мотив (или: «иероглиф») окна является общим для обэриутов. В «Элегии» он работает, в частности, как отсылка к биографии и произведениям Д. Хармса (подробно об окне в его творчестве см.: [65: 42–73]). Имя его первой жены «“Эстер” по происхождению персидское, на этом языке оно означало “звезда”. Перейдя в древнееврейский язык, оно получило в нём и иное значение – “сокрытие”. Для Хармса было актуально прежде всего первое значение, с которым была связана символическая монограмма, составленная из латинских букв, составляющий имя ESTHER и представляющая собой окно, опрокинутое горизонтально:



Таким образом, получалось, что имя Эстер превращалось в окно, разделяющее два пространства: комнаты, в которой находился сам Хармс, и космоса, из которого светит звезда, видимая Хармсом через окно» [28: 28].

Известен «Автопортрет за окном» Хармса от 20 мая 1933 года, где поэт изобразил себя смотрящим в окно без шторы [48: 26]. Кроме того, в его дневниках есть следующая запись: «20 марта 1938 года. Подошёл голым к окну. Напротив в доме видно кто-то возмутился, думаю, что морячка. Ко мне ввалился милиционер, дворник и ещё кто то. Заявили, что я уже три года возмущаю жильцов в доме напротив. Я повесил занавески» [61: II, 198].

Таким же, без штор, вероятно, были окна в жилье самого Введенского, безытность которого отмечалась Т.А. Липавской и Я.С. Друскиным [18: 350]. Но «окном без шторы» может быть и окно в сумасшедшем доме: «[...] у Введенского существует строго очерченная область взаимодействия локуса сумасшедшего дома с миром внешним (окно, зеркало). Прямого пересечения этих миров не возникает [...]» [29: 23]. Может такое окно быть и в тюремной камере: в Доме предварительного заключения на Шпалерной, 25 Введенский провёл с 10–12 декабря 1931 по 21 марта 1932 года. Кроме того, учитывая наличие эзотерических пластов в творчестве Введенского и Хармса, можно предположить и сказывающееся в строке влияние масонской символики окна, освещающего «Святая Святых, т.е. масонский храм»: окна «обозначены выходящими на восток, запад и юг на табелях в первых двух градусах символических лож, по аналогии с Соломоновым храмом, который был лишён окна на север, так как оттуда не поступали лучи солнца. Инструмент для проникновения, передачи света» [26: 207]. Необходимо также учесть, что прямоугольник (без поперечной черты) в масонстве «является обозначением ложи, храма» [26: 218], и что «свет звезды бездушной» предстаёт у Введенского не светом, но тьмою, которую источает звезда, являющаяся противоположностью (часто располагающейся на потолке зала ложи, на фоне звёздного неба) Пламенеющей Звезды с литерой G, и связывается у Введенского, скорее всего, с советской красной звездой.

Аналогичным образом советская символика – как вывернутая наизнанку масонская, но и с учётом негативных коннотаций (убийство молотком Хирама Абиффа), которые она несёт – истолковывалась Хармсом. В стихотворении «два студента бродили в лесу» (1931):

«и снилось в лесу заблудившемуся мельнику
как все звери стоя на холму глядели в высь
где меж паров
горел костёр
на небе делая отметки
и ветки
шаловливого пламени
играли серпом на знамяни

и дым и гарь болтаясь в воздухе платком
висели чёрным молотком» [60: I, 214–215, 390].

В масонстве «звезда пятиконечная (пламенеющая) – символ центра, энергии расширяющейся вселенной. У пифагорейцев символ телесно-духовной гармонии, человеческого здоровья. В ряде культур означает пять элементов: свет, воздух, ветер, огонь, воду. В христианской иконографии – знак пяти ран распятого Христа. В Египте – обозначение небесных звёзд. В масонской символике снабжена в углах пучком лучей или языками пламени и буквой *G* посередине. Используется с 30-х гг. XVIII в. Обозначает человека (голова и четыре конечности) с его энергией, эмоциями, динамизмом, силой, гармонией» [26: 176–177].

«Мотив звезды бездушной подключает нас к образности *Суток*» [40: II, 199]. Однако здесь имеет место не только автоцитирование. Как уже было отмечено, Введенский учитывает «звёздное» имя жены Хармса. С Эстер Русаковой Хармс познакомился весной 1924 года, но вскоре она вышла замуж за М. Чернова. Хармс женился на ней 5 марта 1928-го. Ассоциация «жена» – «звезда» возникла у Введенского ещё в стихотворении «Галушка» (23 мая 1925 года), возможно вскоре после знакомства с Хармсом, состоявшегося в марте–апреле:

«жена моя звезда
рыдая умерла
жена моя погасла
печальной каплей масла» [8: II, 116].

Кроме имени Эстер и масонской Пламенеющей Звезды, одной из наиболее очевидных реалий, на которые мог реагировать Введенский, являются кремлевские звёзды, на которые были сменены в 1935 году имперские двуглавые орлы. Тогда же и в последующие годы появилось множество советских песен, в которых фигурировали эти звёзды, и они были на слуху у всей страны. Приведём несколько характерных примеров:

«На свете есть страна такая,
Где нет ни рабства, ни оков.
Над ней, весь мир лучами озаряя,
Горит звезда большевиков».
(«Моя страна», муз. З. Компанейца,
сл. Е. Шатуновского, 1937);

«Счастливая наша ликует земля,
Рубиново-ярки все звёзды Кремля!
И в мире большом, на далёкой земле
Видны эти звёзды и днём, и во мгле!»
(«Сталинский закон», муз. М. Старокадомского,
сл. А. Гатова, 1937);

«И днём, и на рассвете,
И ночью голубой

Москва над миром светит
Рубиновой звездой.
Мы все дозором встанем
Под красною Москвой.
В Москве – великий Сталин,
Великий рулевой!»
(«Москва – великий город», муз. И. Ковнера,
сл. О. Высотской, 1938) [66].

Свет кремлевских звёзд заменил собой свет «звезды светлой и утренней» – Иисуса Христа, свидетельствовавшего о Себе: «Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя» [Откр. 22: 16]. «Свет звезды бездушной» это свет противника Христа – Люцифера, тоже «утренней звезды» [41: II, 84], но «бездушной». Таковыми же были, очевидно, для Введенского красные кремлёвские звёзды, сменившие орлов, являвшихся не только гербом России, но и символом Христа, а также Св. Евангелиста Иоанна, одним из животных Апокалипсиса, животным престола Иеговы.

«А мы глядим в окно без шторы / на свет звезды бездушной» является и горьким упрёком, и (само)обличением, говорящего в «Элегии» от имени «мы», но не от имени «я», хотя «я» в данном случае становится частью «мы». В этом свете нуждается в пояснении утверждение о том, что «“Элегия” в целом есть образец беспредельного отчаяния поэта, а также его раскаяния за то, что “я” не прожило жизнь отдельно от “мы”» [24: 90]. О противопоставлении «я» и «мы» в «Элегии» см. также: [23: 221]. Введенский подразумевает здесь и всё общество, изменившее Христу и предавшее Его, и группу единомышленников-обэриутов, которая после внутреннего конфликта, связанного с Олейниковым, к 1940 году практически распалась. Это малое общество, как и большое, согласно упрёкам Введенского, предало Бога, «жизни ждёт послушной», готово подчиниться «звезде бездушной», и эта готовность – вывернутая молитва Христа в Гефсиманском саду: «И, отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты. [...] Ещё, отойдя в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить её, да будет воля Твоя» [Мф. 26: 39, 42].

Второе четверостишие строфы обыгрывает, как указала К. Ичин, строки нескольких пушкинских произведений: «Дар напрасный, дар случайный» (1828), «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы» (1830), «Осень» (1833), содержащих вопрошания поэта о смысле жизни и знамений судьбы. По мнению исследовательницы, «сюжет “Элегии” в целом представляется “ответом” Введенского на эти вопрошания Пушкина: смысл этот, по Введенскому, в движении к смерти, причём *твоей*, поэта смерти» [23: 227].

Ожидание «жизни [...] послушной» является отрицанием, семантическим «антонимом» Христовой молитвы и логически развивает мотив богооставленности, богозабытости мира, который появлялся в творчестве

поэта и ранее – см.: [27: 418]. Например, в произведении «Кругом возможно Бог» (1931):

«Жуки выползают из клеток своих,
олени стоят как убитые.
Деревья с глазами святых
качаются Богом забытые.
Весь провалился мир.
Дормир Носов, дормир.
Солнце сияет в потёмках леса.
Блоха допускается на затылок беса.
Сверкают мохнатые птички,
в саду гуляют привычки.
Весь рассыпался мир.
Дормир Носов, дормир» [8: I, 146].

4 строфа

Ключевой и обрамляющий образ второго четверостишия 4-й строфы «Элегии» – «цветок несчастья». Как один из вариантов, он же – «гвоздика». Образ цветка, связанного с несчастьем и смертью, появлялся у Введенского и ранее. Например, в стихотворении «Гость на коне» (1931–1934):

«был в цветке
болезней сбор,
был в жуке
ненужный спор» [8: I, 162].

Диапазон претекстов, дающих «цветок несчастья», весьма широк, и каждый претекст «смертоносен»:

- 1) символический голубой цветок из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1800);
- 2) «Цветок» (1828) А.С. Пушкина;
- 3) «Мцыри» (1839) М.Ю. Лермонтова;
- 4) «Ангел Мщенья» (1906) М.А. Волошина;
- 5) сказ П.П. Бажова «Каменный цветок» (1938). Впервые опубликованный в мае 1938 года в «Литературной газете», он мог привлечь внимание Введенского своей «смертоносностью»;
- 6) «Цветы зла» (1857) Ш. Бодлера. 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;
- 7) алхимический *flos flogum*;
- 8) гвоздика как революционный и советский символ;
- 9) гвоздика как специя, с которой пьют чай. 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): «Пропуск. V. Предание об аэроплане. М. Что не день, а ящик. Чай с гвоздикой. Механик. Психологические штучки. Уже смеётся уже издевается» – цит. по: [8: II, 102].

Если Пушкин в «Цветке» гадает о засохшем цветке

«Где цвёл? когда? какой весною?

И долго ль цвёл? и сорван кем,

Чужой, знакомой ли рукою?

И положён сюда зачем?» [47: 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» [36: 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...

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» [36: II, 420–421].

Гвоздика, история революционной символики которой восходит к временам Великой французской революции (жертвы террора, отправляясь на гильотину, прикрепляли на одежду гвоздики), с первых лет советской власти воспринималась противоположным образом – как символ пролитой крови, памяти о павших за дело революции, октябрьской революции. В советское время в гвоздике не осталось ничего, что могло бы позволить воспринимать её как христианский символ любви. Поддерживая общий исповедально-обличительный заряд стихотворения, 4-я строфа завершается констатацией того, что этот пятилепестковый красный цветок, ассоциирующийся с кремлёвскими звёздами, «милей орла», причём последнего можно рассматривать и как символ Христа, и как поверженный герб России. К. Ичин обнаружила переключку со строкой «Орёл двуглавый сокрушён» из стихотворения «Панмонголизм» В.С. Соловьёва [23: 223]. Трагическая безысходность, связанная с «цветком несчастья», – то, к чему пришёл Введенский в «Элегии», тогда как ещё в сцене «Потец» (1936–1937) 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» [8: I, 191].

«Цветок несчастья» можно истолковать и в алхимическом плане. 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 flogum*). Так алхимики называли Сурьму Мудрецов – «вещество летучее, но не дух, поскольку она, как и металл, сжигается на огне. Она –

хаос, из которого рождаются все металлы”, металлический и минеральный *цветок* (*fleur, άνθημον*), первая роза, на самом деле чёрная, которая пребывает в нашем дольном мире как частица стихийного хаоса. [...] ’Ανθημον по-гречески *цветок*, а первоматерию (*matière première*) называют *цветком всех металлов* (*fleur de tous les métaux*) или *цветком цветков* (*flos florum*). ’Ανθημον произошло от άνθος (*jeunesse, молодость, gloire, слава, beauté, красота*, наиболее благородная часть, всё, что *блестит и сияет наподобие огня, brille à l’instar 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*)» [58: 261, 326]; автор цитировал труд: Philalèthe. *Introitus apertus ad occlusum 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.

Противопоставление «гвоздики» «орлу» в этом свете можно истолковать как неоправданное возвращение от повторных операций «сублимации вещества и возгонки духа» [58: 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-Фениксу, возрождающемуся из пепла, но «мы» в данном случае предстают ложным орлом, анти-Фениксом. Подробнее об орле-Фениксе у Введенского см.: [1: 137].

Строка «мы нас самим себе простили» представляет собой инверсированную мысль из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского. Это Алёшина запись рассказа старца Зосимы о предсмертных словах его брата Маркела (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»): «“[...] 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. [...]”» [17: XIV, 262].

В этой вывернутой наизнанку строке (из «я виноват» – в «мы нас самим себе простили») Введенский не только остается в сфере христианских представлений, как и Маркел, Зосима и Алёша, и сам Достоевский, но и «развивает» её, подхватывая исповедальность и юродивое самоуничтожение героев великого предшественника. И делает это, возможно, вслед за М.А. Волошиным, который в стихотворении «Трихины» (1917) подхватывал тему

сна Раскольников, 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» [10: 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» [Ин. 3: 15]. Этот же стих отозвался в предыдущей строфе и объясняет строку «мы ничего почти не значим», которая представляет не только один из вариантов «хронических» рассуждений Введенского о «нуле» (например, рассуждение о времени, движении и пространстве в главе «Простые вещи» в «Серой тетради» (1932–1933) [8: II, 80–81]), 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» [17: X, 505–506].

Острый 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» [8: I, 84], Введенский резонирует не только на последнюю строку «Телеги жизни» Пушкина – «А время гонит лошадей» [47: 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 отдаю 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 божии» [17: X, 450–451].

Для Введенского ассоциативная связь времени и лошадей у Пушкина и рассуждения Кириллова о секундах (= «минутах вечной гармонии») определилась его размышлениями о специфике времени в той же главе «Простые вещи», вошедшей в «Серую тетрадь». Так, он писал, что «[...] 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» [8: 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» [8: 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» в «Пять или шесть» – манера речи Фиогурова, 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 блестишь

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» [8: I, 81, 86].

Ср. с речью верующего/неверующего Кириллова в разговоре со Ставрогиным, 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 огорчились, 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 размозжит голову за ребёнка, и то хорошо; и кто не размозжит, 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» [17: X, 188–189].

5 строфа

5-ю строфу Введенский начал с автоцитаты из стихотворения «Мне жалко что я не зверь...» (см. комментарии: [40: II, 199]), которая может звучать и как сожаление автора (= героя), что он не может стремиться к свободе подобно лермонтовскому Мцыри, рассказывающему о себе (в 9-й и 15-й главах):

«Я сам, как зверь, был чужд людей
И полз и прятался, как змей. [...]

Но, верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был чужой
Для них навек, как зверь степной» [36: II, 412, 416].

Строка «умов произошла потеря», содержащая мотив всеобщего безумия, охватившего современников, отсылает не только к отмеченным К. Ичин словам Молодого Человека из пушкинского «Пира во время чумы» «Зараза, гостя наша, насылает (Мрак. – С.Б., Л.Л.) / На самые блестящие умы» [47: V, 351], к П.Я. Чаадаеву, высочайше объявленному сумасшедшим после публикации первого «Философического письма» (1836) и позже написавшему «Апологию сумасшедшего» (1837), но и к стихотворению «Не дай мне Бог сойти с ума» (1833), к словам Председателя из «Пира во время чумы» «Зажжём огни, нальём бокалы; / Утопим весело умы / И, заварив пиры да балы, / Восславим царствие Чумы», а также к А.С. Грибоедову и его «Горю от ума». О следах в «Элегии» «Пира во время чумы», а также о влиянии Чаадаева на М.Ю. Лермонтова («Дума»), В.С. Соловьева («Три подвига», «Панмонголизм»), Д.С. Мережковского («Л.Н. В(ильки)ной», «Парки») см.: [23: 222–224, 226–227]. Массовый исход и изгнание представителей культуры после революции, разумеется, привлекая внимание Введенского, резонируют с попыткой Чаадаева в начале 1820-х навсегда уехать из России и самоизоляции после возвращения в 1826-м, а также с возможно навсегда удаляющимся из Москвы ослабленным сумасшедшим Чацким. «Бороться нет причины» ни у кого: ни у Молодого Человека, Председателя и других персонажей Пушкина, ни у Чаадаева и Чацкого, ни у самого Введенского, его единомышленников и его поколения. «Умов произошла потеря» – ответ поэта на призыв пушкинского Председателя: и поколение, и весь народ утопили умы в наступившем царствии большевистской чумы, которую он, в отличие от Председателя не восхваляет. «Бороться нет причины», потому что эта чума повсюду, ею заражены все, и от неё всё равно не спастись. Отсюда – пессимизм и настроение безысходности у Введенского, ведь для него, и круга его друзей, и всего общества пушкинское «Не дай мне Бог сойти с ума» состоялось:

«умов произошла потеря». К. Ичин полагает, что контекстом, который служит источником этой строки, является «образ “беззащитного, безоружного” художника, зовущего смерть “на смертный бой”» из стихотворения В.С. Соловьёва «Три подвига» (1882) [23: 223].

Наконец, ещё одним источником трагической строки «умов произошла потеря» являются слова из шуточного стихотворения «Речь в заседании “Арзамаса”» («Братья-друзья арзамасцы! Вы протокола послушать») (1818) В.А. Жуковского:

«[...] С тех пор как за ум мы взялися,
Ум от нас отступился! Мы перестали смеяться –
Смех заступила зевота, чума окаянной Беседы!
Даром что эта Беседа давно околела [...]» [19: 213].

Трагизм у Введенского имеет также автобиографическую, жизненную основу. И прямо отразился в стихах Хармса, которые также отзываются на текст Жуковского и, скорее всего, были известны Введенскому. В результате «серьёзного конфликта, который, по-видимому, возник в среде чинарей в 1934–1935 гг. и связан в значительной степени с фигурой Олейникова» (В.Н. Сажин), Хармсом было написано (зачёркнутое в рукописи) «упражнение в классических размерах» «Вот сборище друзей оставленных судьбою», предшествовавшее написанному тогда же, 23 января 1935 года, стихотворению «Олейникову» («Кондуктор чисел, дружбы злой насмешник»):

«Вот сборище друзей оставленных судьбою:
Противно каждому другого слушать речь;
Не прыгнуть больше вверх, не стать самим собою,
Насмешкой колкою не скинуть скуки с плечь.
Давно оставлен спор, ненужная беседа
Сама заглохла вдруг, и молча каждый взор
Презреньем полн, кобём летит в соседа
Сбивая слово с уст. И молкнет разговор» [60: I, 410].

В строке «умов произошла потеря» подразумевается этот конфликт пятилетней давности. Введенский и в 1940 году солидарен с Хармсом, и оба откликаются на произошедшее подобно Жуковскому, обращавшемуся к «Арзамасу». Но если классик противопоставлял «Арзамас» враждебной «Беседе любителей русского слова», «прекратившей существование вскоре после смерти Г.Р. Державина в середине 1816 года» [19: 795; комментарий], то Хармс и Введенский пишут о внутреннем конфликте в среде друзей, проецируя на эту среду оба литературных общества XIX века. При этом Хармс превращает «Беседу»-общество в «беседу» общества/не-общества (или: в не-«беседу» не-общества). Таким образом, строку «умов произошла потеря» можно интерпретировать следующим образом: с тех пор, как кампания друзей отступилась от прежних отношений, творческих принципов, от зауми, а назревавший и разразившийся конфликт с Олейниковым был лишь точкой невозврата, друзья перестали смеяться,

«взялись за ум», и – «ум от нас отступился». Потому-то и «бороться нет причины», что «Беседа давно околела», а «ненужная беседа / Сама заглохла вдруг».

И Введенский в «Элегии», и Хармс в «Вот сборище друзей оставленных судьбою» вернулись к классическим стихотворным формам. И ориентировались при этом не только на Жуковского, но и на старших современников – символистов. Стихотворение Хармса написано в том же размере и с той же интонацией, что и знаменитый «Ангел мщенья» («Народу русскому: Я скорбный Ангел Мщенья!») (1906) М.А. Волошина. Есть и смысловые переключки. Ср. со словами «ненужная беседа / Сама заглохла вдруг» строки

«Я каждому скажу: “Тебе ключи надежды.
Один ты видишь свет. Для прочих он потух”.
И будет он рыдать, и в горе рвать одежды,
И звать других... Но каждый будет глух» [10: I, 253].

Введенский же в «Элегии», горько признавая «цветок несчастья мы взрастили», оппонирует, обвиняя «нас», волошинским строкам, вложенным в уста Ангела Мщенья: «На буйных очагах народного витийства, / Как призраки, взращу багряные цветы» [10: I, 252]. И Хармс, и Введенский пишут, в отличие от торжественного и широковещательного стихотворения Волошина, сугубо камерные тексты. На этом фоне хармсовскую «оставленность судьбою» можно интерпретировать как не только покинутость, но и оставленность в живых после того, как сбылось всё предсказанное Волошиным. Обэриуты могли воспринимать себя как поколение, жизнь которого совпала с ходом апокалипсических действий Ангела Мщенья.

Строки «Мы всё воспримем как паденье, / и день и тень и сновиденье», перекликающиеся с «И час их красоты – его паденье час» из «Думы» Лермонтова [23: 222–223], ещё одним претекстом имеют стихотворение «Тени» (1865–1866) Сюлли-Прюдома в переводе (1904) И.Ф. Анненского. Трактующие как «поэтические по отношению к “песне всепобедной”» из стихотворения «Три подвига» В.С. Соловьева строки «и даже музыки гуденье / не избежит пучины» подхватывают пессимизм стихотворения О.Э. Мандельштама «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа» (1918) из книги «Tristia», в претекстах которого – поэтические и музыкальные произведения немецких романтиков: Ф. Шуберта, В. Мюллера, Г. Гейне и И.В. Гёте, «Лесной царь» которого (в переводе В.А. Жуковского) откликается во втором четверостишии второй строфы и первом третьей. (Некоторые музыкальные мотивы в творчестве Введенского рассмотрены в статье: [31].) Последние строки стихотворения Мандельштама – «Это двойник – пустое привиденье – / бессмысленно глядит в холодное окно!» [38: I, 101–102] работают в строках третьей строфы: «а мы глядим в окно без шторы / на свет звезды бездушной», вбирающих в себя и трансформирующих и графику Хармса, и апокалиптику – противопоставление Христа как «звезды

светлой и утренней» [Откр. 22: 16] Люциферу как тоже «утренней звезды» [41: II, 84], но «бездушной».

6 строфа

Каждое из четверостиший 6-й строфы начинается пушкинскими мотивами и продолжается апокалипсическими. Описание моря, как заметил О.А. Лекманов, отсылает нас к «грядущего волнуемому морю» из «Элегии» (1830) А.С. Пушкина [34]. Добавим, что Введенский проецировал это стихотворение на себя, но не только солидаризировался с Пушкиным, подразумевая своих «Безумных лет угасшее веселье», но и отвечал ему из «грядущего» – из состояния смерти, находясь в котором, он предстаёт разочарованным и в прошлых поисках «отрады» и потерявшим всякую надежду на спасительную роль творчества и любви. Второе четверостишие строфы Введенский также начинает пушкинским пессимистическим и потенциально «смертельным» мотивом, но уже из ранней «Элегии» (1817), из которой, в частности, в духе «сдвигологии» почитавшегося им А.Е. Кручёных «резвость» переделывает в «трезвость»: «[...] Ваш резвый круг увидел снова я. [...] Уж я не тот... Невидимой стезёй / Ушла пора весёлости беспечной [...]. Всё кончилось, – и резвости счастливой / В душе моей изгладилась печать» [47: I, 212].

С пушкинскими претекстами Введенский соединяет апокалипсический, который даёт и «море», и «песок», и «женское тело непристойное»:

«И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами [...]. И пришёл один из семи Ангелов, имеющих семь чаш, и, говоря, со мною, сказал мне: подойди, я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящею на водах многих; с нею блудодействовали цари земные, и вином её блудодеяния упивались живущие на земле. И повёл меня в духе в пустыню; и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия её; и на челе её написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным. Я видел, что жена была упоена кровью святых и кровью свидетелей Иисусовых, и видя её, дивился удивлением великим» [Откр. 13: 1; 17: 1–6].

Самообличительные упрёки Введенского в этой строфе, вероятно, самые глубокие в «Элегии», поскольку подразумевают, что «мы», вобравшее в себя «я» поэта, принадлежат к «поклонившимся зверю», чьи «имена не написаны в книге жизни у Агнца, закланного от создания мира» [Откр. 13: 4, 8], и к народу, который был напоён «яростным вином блудодеяния» «великой блудницы» [Откр. 18: 2]. Отсюда – «беспечную забыли трезвость» – строка, вновь отсылающая к поэзии Пушкина, к его времени беспечных дружеских пирушек. Пушкин не воспевал ни «мерзость», ни «смерть» (впрочем, в «Пире во время чумы» (1830) песнь Председателя – «гимн в

честь чумы» [47: V, 355–356]), часто обращался к воспоминаниям (что было характерно для поэтов-романтиков того времени), и тема памяти – исторической, культурной, семейной, личной – имела для него первостепенное значение. Введенский противопоставляет пушкинскую эпоху своей современности, когда даже воспоминанье приравнивается к преступлению, является «дерзостью». Пример такой дерзости самого поэта – пение царского гимна в сентябре 1931 года на вечере на квартире следователя ГПУ Е.Е. Сно, «что послужило впоследствии поводом для обвинения его в монархизме» [30: 419].

Завершающая строка «за то мы и палимы» вновь актуализирует Апокалипсис: «И схвачен был зверь и с ним лжепророк, производивший чудеса пред ним, которыми он обольстил принявших начертание зверя и поклоняющихся его изображению: оба живые брошены в озеро огненное, горящее серою» [Откр. 19: 20].

7 строфа

Из вневременности Апокалипсиса 7-я строфа переключает читателя во вневременность русской истории XVIII века и пушкинского творчества на темы этой истории. Строка «Летят божественные птицы» подразумевает «птенцов гнезда Петрова», как назвал в «Полтаве» (1828–1829) сподвижников царя Пушкин. Пётр у Введенского входит в число «божественных птиц», «летающих» на смертельную битву. Эпитет «божественные» переносится на сподвижников с императора, который перед Полтавской битвой дан крупным планом:

«Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
“За дело, с богом!” Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
выходит Пётр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза. [...]

И он промчался пред полками,
Могущ и радостен, как бой.
Он поле пожирал очами.
За ним вослед неслись толпой
Сии птенцы гнезда Петрова –
В временах жребия земного,
В трудах державства и войны
Его товарищи, сыны:
И Шереметев благородный,
И Брюс, и Боур, и Репнин,
И, счастья баловень безродный,
Полудержавный властелин» [47: IV, 213–214].

Сподвижники Петра – «божественные птицы» – определяются Введенским не только как вестники высшего «мира иного» – «ангелы», но и как связанные с фольклорным «царством мёртвых» – огненные «Жар-птицы». Последняя ассоциация сближает их с алхимическим Фениксом – «огненной птицей возрождения и воскресения духа-души» из пепла земной материльности» [59: 520].

«Развеваются косицы» – косицы париков вельмож как петровского времени, так и времени Екатерины II. Таким вельможей был и Г.Р. Державин, и «косицы» у Введенского отсылают к его стихотворениям «Ласточка» (1792) и «На смерть Катерины Яковлевны» (1794), а державинская рифма «“птицы/косицы” становится устойчивой» в его поэзии [39: 154, 160–161].

Живописный источник, давший Введенскому и Петра I, и его «птенцов» – картина «Пётр I» (1907) В.А. Серова. Однако на полотне Пётр без парика, у него развеваются кудри, и он не чувствует сопротивления ветра, тогда как еле поспевающие за ним и сдерживаемые ветром вельможи – в париках, которые скомканы ветром под шляпами.

Ещё один претекст, к которому отсылают «косицы», – стихотворение «Заблудившийся трамвай» (1919) Н.С. Гумилёва, в частности строфа:

«Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренной косой
Шёл представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой» [15: IV, 82].

Этот шедевр Гумилёва близок Введенскому также темами «бездны», предчувствия близкой смерти («И всё ж навеки сердце угрюмо, / И трудно дышать и больно жить»), петербургского локуса, попыткой преодоления пространства и времени, балансированием лирического героя и Машеньки между состояниями жизни и смерти, а также отсылкой к «Капитанской дочке» и реминисценциями из стихотворений Г.Р. Державина, обращённых к Е.Я. Державиной-Бастидон – см.: [21]. Обзор исследовательской литературы о стихотворении, а также выявленных интертекстуальных связей см.: [15: IV, 285–301].

«Летят божественные птицы» – это и поздний ответ Введенского Н.А. Заболоцкому на «Мои возражения А.И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо» (20.IX.1926), которое, по-видимому, стало всё же известно Введенскому, несмотря на то, что «во избежание ссоры, которая была бы неизбежной между Введенским и Заболоцким, Хармс, высоко ценивший обоих [...], а также единство участников литературного содружества, взял письмо у автора, но адресату не передал» [40: II, 234]. Записи Я.С. Друскина не позволяют понять, было ли известно Введенскому именно письмо Заболоцкого, который «возражая ему, говорил, что в его вещах нет композиционных стержней. Не было сюжетного стержня, его заменяли смена ритмов и интонаций [...]» – цит. по: [40: II, 219]. Первая строка 7-й строфы подхватывает часть VI «Выбор темы» письма Заболоцкого, при этом Введенский переводит негативные оценки в позитивную программу работы и, очевидно, принимает наблюдения

Заболоцкого в качестве характеристики совершенного произведения («Элегии»). Одновременно Введенский оспаривает его заключения (в том числе за счёт других претекстов). В отрывке Заболоцкого содержатся как мотив полёта – ключевой для 7-й строфы, так и мотивы скачки, покидания земли, трубных звуков, пути к смерти и грядущему (может быть, безнадежно) чаемому воскресению – важнейшие для 8-й и 9-й.

«Часть IV

Выбор темы

Этот элемент естественно отпал в Вашем творчестве – при наличии уже указанного. Стихи не стоят на земле, на той, на которой живём мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, – у них нет композиционных стержней. Летят друг за другом переливающиеся камни и слышатся странные звуки – из пустоты; это отражение несуществующих миров. Так сидит слепой мастер и вытачивает своё фантастическое искусство. Мы очаровались и застыли, – земля уходит из-под ног и трубит издали. А завтра мы проснёмся на тех же самых земных постелях и скажем себе:

– А старик-то был неправ» – цит. по: [8: II, 176].

Введенский, откликнулся на всё письмо, а не только на часть IV. Полемизируя и в то же время соглашаясь с Заболоцким, он амбивалентно обыграл все близкие мотивы и ассоциации, например, мотив трубных звуков (лебедей, военных побед, Апокалипсиса). Так, в части II «Убиение фонетики» Заболоцкий утверждал, упрекая Введенского в недостаточном использовании «гласных установок»: «Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму» – цит. по: [8: II, 176]. Для Введенского этот аргумент, снабжённый ассоциациями с державинским «Лебедем» (1804) и подтверждённый/опровергнутый в «Элегии» («в рог не трубят победный»), мог проигрывать также спроецированному на себя державинскому же признанию «Зовёт, я слышу, славы шум» из стихотворения «На смерть К. Мещерского» (1779) [16: 126]. Признание это интертекстуально работает и в контексте апокалипсических ассоциаций: если у Заболоцкого использование Введенским «согласных установок» и неиспользование «гласных» даёт тривиальным результатом лишь пробуждение «на тех же самых земных постелях», то у Введенского апокалипсическое воскрешение поэта из мёртвых, бессмертие стихов возможно лишь благодаря усваиваемому державинскому «шуму» «согласных», который не «уводит их (Стихи. – С.Б., Л.Л.) к загробному шуму», но, напротив, выводит из загробного мира и посмертного забвения.

В части III «Композиция вещи» Заболоцкий дал характеристику, которую можно вполне применить к «Элегии», что Введенский, очевидно, и сделал практически: «Строя свою вещь, <Вы> избегаете самого главного – сюжетной основы или хотя бы тематического единства. [...] Вы [...] ушли в мозаичную лепку о материализованных метафорических единиц. На Вашем странном инструменте Вы издаёте один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка» – цит. по: [8: II, 176]. Ср. со строками 5-й строфы «и

даже музыки гуденье / не избежит пучины» и 8-й «вдыхая воздух музыкальный / вдыхаешь ты и тленье». Что касается высказанного Заболоцким упрека в отсутствии «сюжетной основы или хотя бы тематического единства», то Введенский строит «Элегию» как написанное в мёртвом жанре классически строгое произведение, части которого самодостаточны и мозаичны лишь на «поверхности» текста, тогда как внутренне объединены общим для использованных претекстов «сюжетом» движения к смерти и темой смерти.

«Халаты их блестят, как спицы» – как спицы в колесе кареты (или колесницы, везущей в бой). Если спицы кареты корреспондируют с образом телеги из эпитафия, то спицы колесницы могут отсылать к печальным судьбам некоторых сподвижников Петра, напоминая о казни колесованием, которую и ввёл в России император, а также о том, что они в сравнении с Петром последние/не последние спицы в колесе государства. Очевидно, что изображая быстроту «полёта» и сравнивая блеск халатов (традиционно в XVIII и XIX веках дворянской одежды домашнего отдыха, досуга, лени, занятий поэзией и философией [33], от которых оторвал своих соратников Пётр) с быстротой движения спиц, Введенский показывал смертельный и яркий динамизм начала новейшей русской истории и скрыто полемизировал с любимым им в юности А.А. Блоком, который в стихотворении «Россия» (1908) изобразил утрату этой динамики и смертельное же, но противоположное «упоению в бою», застревание:

«Опять, как в годы золотые,
Три стёртых треплются шлеи,
И вязнут спицы росписные
В расхлябанные колеи...» [3: III, 254].

Сравнение блестящих «халатов» со «спицами» отсылает также к «Зверинцу» (1909, 1911) В.В. Хлебникова. В этом произведении описываются, в частности, павлин и австралийская птица-лира (см. ниже), которые, в отличие от «божественных птиц» Введенского, не «летят», но чинно ходят, и только в этом случае их спицеподобные перья «блестят».

«Халат» в сочетании с «полётом» «божественных птиц» мог ассоциироваться у Введенского и с весьма значимой для него фигурой Державина, воспринятой не только непосредственно через стихи, но и через оценки В.Ф. Ходасевича, который в статье «Державин. (К столетию со дня смерти)» (1916) писал (и в этой статье содержатся важные для Введенского мотивы «халата», «божественного, поэтического парения», «божественной птицы» – лебедя, смерти/бессмертия, «певца»):

«8 июля 1816 года умер Державин. Если бы ныне, в сотую годовщину смерти своей, он воскрес и явился среди нас, – как бы он рассердился, этот ворчливый и беспокойный старик, на книгах своих писавший просто, без имени: “Сочинения Державина”, ибо судил так, что

Един есть Бог, един Державин!

Как бы он разворчался, как гневно бы запахнул халат свой, как нахлобучил бы колпак на лысое темя, видя, во что превратилась его слава, – слава,

купленная годами трудов, хлопот, неурядиц, подчас унижений – и божественного, поэтического парения. [...]

Он был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была, – нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искажённым условной позой и не стеснённым классической драпировкой. Недаром и на иных живописных своих портретах он, пиит и сановник, решался явиться потомству в колпаке и халате. [...]

Певец – он хватался за единственное своё оружие – лиру. Она должна была снискать ему реальное бессмертие. Чудо поэтического творчества должно было восхитить певца из косного, тленного мира. Он верил, – во след Горацию:

Необычайным я пареньем
От тленна мира отделиюсь,
С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь. [...]

Поэтическое “парение”, достигающее у Державина такого подъёма и взмаха, как, может быть, ни у кого из прочих русских поэтов, служит ему верным залогом грядущего бессмертия – не только мистического, но и исторического» [63: II, 39, 41–42, 46].

В блестящем халате мы видим и Пушкина на знаменитом портрете (1827) работы В.А. Тропинина. Его динамичная, несмотря на статичность, поза вполне могла ассоциироваться у Введенского с «полётом» вдохновения и поэтическим парением, подобным державинскому и более высоким. Таким образом, под «божественными птицами» могут подразумеваться не только сподвижники Петра из «Полтавы», но и вообще поэты классической эпохи, прежде всего Пушкин и «лебедь»-Державин.

Сравнение оперения с одеждой в «Элегии» – не случайное и не единственное в творчестве Введенского. В произведении «Очевидец и крыса» (1931–1934) «одетые» «пташки» так же связаны с «миром иным», со смертью, но здесь они не напоминают ни ангелов, ни сказочную «Жар-птицу»:

«Жуки и печальные пташки,
что тихо летают под тучей
в своей небогатой рубашке, –
для них смерть – изученный случай» [8: I, 176].

Строка «в полёте нет пощады» подразумевает как беспощадность Петра в действиях по отношению к соратникам и к врагам, так и то, что Пётр со сподвижниками «летит» на смертельную битву. Пётр в «Полтаве» апокалипсичен, и «лик его ужасен». (О трансформациях образа Петра в творчестве Пушкина и «коннотациях между памятником Петру и апокалиптическим всадником» в «Медном всаднике» см.: [42]). Для Введенского вслед за Пушкиным такой лик Пётра мог ассоциироваться и с ликом Христа в битвах Апокалипсиса и явлением Его на последнюю битву и Страшный суд (в описании есть и «птицы», призываемые Ангелом):

«И увидел я отверстое небо, и вот конь белый, и сидящий на нём называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует. Очи у Него как пламень огненный, и на голове Его много диадим. Он имел имя написанное, которого никто не знал, кроме Его Самого. Он был облечён в одежду, обогрётную кровью. Имя Ему: “Слово Божие”. И воинства небесные следовали за Ним на конях белых, облечённые в виссон белый и чистый. Из уст же Его исходит острый меч, чтобы им поражать народы. Он пасёт их жезлом железным; Он топчет точило вина ярости и гнева Бога Вседержителя. На одежде и на бедре Его написано имя: “Царь царей и Господь господствующих”. И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце; и воскликнул он громким голосом, говоря всем птицам, летающим по середине неба: летите, соберитесь на великую вечерю Божию, чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих. [...]

И увидел я великий белый престол и Сидящего на нём, от лица Которого бежало небо и земля, и не нашлось им места. И увидел я мёртвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мёртвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими» [Откр. 19: 11–18; 20: 11–12].

Для 1930-х годов сравнение сталинского времени с его пафосом переустройств с эпохой Петра I было частым. Обратим внимание на амбивалентное сопоставление современности с эпохой Пушкина и Петра в стихотворении «Столетье с лишним, не вчера» (1931) Б.Л. Пастернака. Или на то, что в 1929 году начинает работу над своим романом «Пётр Первый» А.Н. Толстой. Первые две части он заканчивает в 1934 году. В 1937–1938-м на киностудии «Ленфильм» по пьесе Толстого В. Петровым был снят двухсерийный фильм «Пётр Первый». Введенский также сравнивает современность, где «туго пасмурно и тесно» и «умов произошла потеря» (4-я и 5-я строфы), с петровской эпохой, но в отрицательном ключе.

Второе четверостишие строфы вновь – за счёт рифмы «время – бремя» – вводит пушкинскую тему «Телеги жизни», меняя пушкинские «бремя – время» местами и дополняя их словом «стремя», которое является отнюдь не «напрашивающимся созвучием из школьного учебника русского языка», как полагает О.А. Лекманов [34], а скрытой отсылкой к «Слову о полку Игореве», «возможный факт обращения» к которому Введенского «несколько озадачивает» Корнелию Ичин [23: 225]. Между тем, как вспоминал Я.С. Друскин, во время учёбы в гимназии имени Л.Д. Лентовской на уроках русского языка, которые вёл Л.В. Георг, «мы проходили и былины, и “Слово о полку Игореве”, причём читали не в переводе, а в подлиннике, и затем уже переводили с его помощью» [18: 349].

По наблюдению Т.Д. Савченко (устное сообщение), в строке «пускай бренчит пустое стремя» Введенский пессимистично вспоминает кровавую неудачу Игоревы похода, «пустое стремя» после битвы. Д.С. Лихачёв, комментируя это выражение, писал, что «“вступить в стремя” – такое же

военное выражение, как и “всесть на конь”, употребляемое в значении “выступить в поход”. Вдевание ноги в стремя было самым важным моментом посадки князя на коня» – цит. по: [50: 393]. Добавим, что текст «Слова...» содержит и другие важные для Введенского мотивы, вступающие на интертекстуальном пространстве в диалог с пушкинскими, державинскими, апокалипсическими и другими претекстами – птицы, звери, ночь, телеги, лебеди, орлы, воины.

«Тогда въступи Игорь князь въ златъ стремя,
и поѣха по чистому полю.

Солнце ему тьмою путь заступаше;
ночь стонуши ему грозою птичь убуди;

свист звѣрин въста;
збися дивъ,
кличеть врѣху древа:

велить послушати – земли незнаемѣ,

Вльзѣ,
и Поморию,
и Посулию,
и Сурожу,
и Корсуню,

и тебе, Тьмутараканьскый блъванъ!

А половци неготовами дорогами

побѣгоша къ Дону великому:

крычатъ тѣлѣгы полунощы,
рци, лебеди розпущени.

Игорь къ Дону вои ведеть!

Уже бо бѣды его пасеть птицъ
по дубию;

вльци грозу въсрожать
по яругамъ;

орли клетомъ на кости звѣри зовуть;
лисици брешутъ на чръленыя щиты.

О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!» [50: 12–13].

Финал «Элегии» – «на смерть, на смерть держи равненье / певец и всадник бедный» – концентрирует в себе несколько претекстов, контрапунктно пронизывающих стихотворение, и один из них – текст, начинающий русскую литературу. Под «певцом и всадником бедным» скрыт князь Игорь, едущий на смертельную битву, и в будущем, после поражения и крушения надежд – автор «Слова...». В состоянии князя Игоря, по-видимому,

и чувствовал себя Введенский, двигавшийся, как предшественник, к смерти, предчувствовавший её и написавший свой итоговый текст после «поражения» и крушения надежд молодости.

Строка «сходить с ума не надо», завершающая строфу и со всей очевидностью вновь отсылающая к пушкинскому стихотворению «Не дай мне Бог сойти с ума» [23: 227], на этот раз (на фоне констатации в 5-й строфе того, что «умов произошла потеря») звучит как безнадёжный призыв. Безнадёжный и потому, что потерянные «умы» не найдутся, и потому, что, оставшись в «уме», поэт знает, что он всё равно обречён.

8 строфа

Первое четверостишие 8-й строфы – насквозь музыкальное. Начальные две строки, подхватывая темы Кавказа, «Путешествия в Арзрум», передавая в словах автопортрет Пушкина на коне в бурке, отсылают также к опере «Князь Игорь» А.П. Бородин и балету «Светлый ручей» Д.Д. Шостаковича. В «Князе Игоре» в сцене № 22 «Речитатив» третьего действия

«(Овлур осторожно подкрадывается к шатру Игоря.)

Овлур
Князь,
Скорей собирайся в путь.
Не видит нас никто, заснули сторожа.
Коней я приготовил,
И у реки я буду ждать тебя и княжича.
Когда затихнет всё, я свистну.
Тогда ты с княжичем беги к реке,
Проскочи горностаем чрез тростник,
На воду гоголем спустись,
Вскочи на борзого коня, как вихрь.
И вместе полетим мы соколами
Под мглами ночными!» [5].

Введенский меняет реку «Слова о полку Игореве» и оперы Бородин на «ручей», сохраняя из «Князя Игоря» отправку «в путь» и скачку, которая есть и в описании половцев, но как останавливающая их (сцена № 24 «Финал»):

«(Со всех сторон сбегаются разбуженные сигналом половцы.)

[...]
Половцы
Коней седлайте,
Пускайте стрелы,
В погоню мчитесь!
За беглецом!
Живо в степи мчитесь!
[...]
Половцы
Смерть всем русским пленным!
Пощады нет!

Разлив реки уж начался!
Вода на прибыли теперь!
Мы не догоним беглеца!» [5].

Балет Д.Д. Шостаковича «Светлый ручей» на либретто Ф. Лопухова и А. Пиотровского был впервые поставлен 4 апреля 1935 года в Ленинградском Малом театре оперы и балета, а 30 ноября того же года в изменённой редакции – в Большом театре в Москве. До февраля 1936 года балет успешно шёл на обеих сценах, а снят был после разгромной статьи «Балетная фальшь», опубликованной в «Правде» 6 февраля. Слова «пусть мчится в путь» Введенский обращает на оба (для него, вероятно, внутренне противоположных, несравнимых по значению) произведения.

«Конь зеркальный» получил уже несколько интерпретаций литературоведов. Так, по наблюдению М.Б. Мейлаха, этот мотив «воспроизводит образность “Гостя на коне”» (1931–1934): «Конь был гладок, / без загадок, / прост и ясен как ручей» [40: II, 199]. Б. Сабо, ссылаясь на М. Элиаде, связывает коня с обрядами хтонических культов, и указывает, что «вода является как бы границей между двумя мирами (настоящим и потусторонним)» [49: 182, 185]. К этому можно добавить, что конь «зеркален» ещё и потому, что Введенский отсылает к обратному пути князя Игоря домой из половецкого плена. «Оперность» и «балетность» двух первых строк строфы, объединяемая музыкальным началом, также свидетельствуют о «пограничности» образов, вторжении мира иного в мир настоящего. О музыкальном начале и значении музыки в творчестве Введенского см.: [31]. «Зеркальность» может предполагать и слитость коня и всадника, «отражение» их друг в друге. Таковы конь и всадник на автопортрете Пушкина – см.: [47: VI, 465]. Таковы и кони и всадники Апокалипсиса: если у Введенского «всадник бедный», то там – «конь бледный», как предпочитали заменять «коня белого» символисты. См., например, сонет Вяч. Ив. Иванова «И в духе я восхищен был вослед» из поэмы в сонетах «Спор», вошедшей в книгу «Любовь и смерть» (1909). О мотиве смерти у символистов, в частности у Иванова, см.: [43: 158–165]. После снятия Агнцем первой из семи печатей «книги, написанной внутри и отвне» [Откр. 5: 1] тайнозритель писал: «Я взглянул, и вот, конь белый, и на нём всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» [Откр. 6: 2]. «Элегия» представляет собой аналог такой «книги, написанной внутри и отвне, запечатанной семью печатями» [Откр. 5: 1].

В строках «вдыхая воздух музыкальный – / вдыхаешь ты и тленье» вновь работает мандельштамовский претекст: на этот раз Введенский обыгрывает другое «смертельное» стихотворение – «Концерт на вокзале» («Нельзя дышать, и твердь кишит червями») (1921). Здесь находим и настойчивое, четырежды употреблённое прилагательное «стеклянный» (у Введенского – «хрустальный»), «И запах роз в гниющих парниках» (ср.: «вдыхаешь ты и тленье», у которого, как у роз, запах сладковатый, но по значению – прямо противоположный), и отправляющийся в царство теней

«вагон» (трансформированный в «возок ленивый» в 8-й строфе и дающий «спицы» в 7-й): «На звучный пир в элизиум туманный / Торжественно уносится вагон» [38: I, 121].

«Возница хилый и сварливый» был интерпретирован К. Ичин как образ, восходящий к «Дорожным жалобам» Пушкина [23: 226]. Однако в связи с музыкальным планом Введенский мог обыграть название созвездия Возничего, в котором самая яркая звезда – Капелла. Под этим созвездием скрывается Эрихтоний – «автохтон, рождённый землёй Геей от семени Гефеста и имевший полузмеиную-получеловеческую форму» [41: II, 667]. Он снискал расположение Юпитера тем, что первый среди людей изобрёл лошадиную упряжь. Возничий или Повозка, Колесница, The Chariot, le Chariot, der Wagen – это и 7-й старший аркан Таро. На одних изображениях в повозку запряжены символы евангелистов – бык, лев, орёл и ангел, на других печальный и радостный сфинксы. Над головой Возничего балдахин или звёздное небо, а повозку украшают звёзды и символ лингама с крыльями, который в индуизме является основным неантропоморфным символом Шивы. Эти аллюзии сочетаются у Введенского с использованием интерпретации образа возницы у Г.И. Гурджиева (через книгу П.Д. Успенского «В поисках чудесного. Фрагменты неизвестного учения»), что, кстати, свидетельствует о не меньшей увлечённости оккультизмом, чем увлечённость Хармса, штудировавшего, в частности, книгу Успенского «Tertium organum: Ключ к загадкам мира». В 5-й главе книги Гурджиев на одной из встреч со слушателями учениками обсуждает проблему бессмертия, четырёх тел человека и возможности посмертного существования, что и могло вызвать пристальный интерес Введенского. В силу важности этого источника приведём развернутую цитату.

«На одной встрече, куда было приглашено довольно много новых людей, ранее не слышавших Гурджиева, ему задали вопрос: “Бессмертен человек или нет?”

“Постараюсь ответить на этот вопрос, – сказал Гурджиев, – но предупреждаю вас, что его нельзя рассмотреть достаточно полно с тем материалом, который имеется в общепринятом языке и обычном знании.

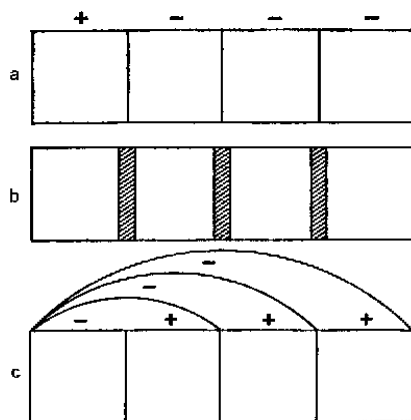
Итак, вы спрашиваете, бессмертен человек или нет. Я отвечаю: и да, и нет.

У этого вопроса много разных сторон. Прежде всего, что значит слово “бессмертный”? Говорите ли вы об абсолютном бессмертии или допускаете различные его степени? Если, например, после смерти тела остаётся нечто, живущее некоторое время и сохраняющее сознание, можно назвать этот элемент бессмертным или нет? Или подойдём к вопросу иначе: сколь долгий период подобного существования необходим для того, чтобы назвать его бессмертием? Включает ли данный вопрос возможность разного “бессмертия” для разных людей? И есть ещё много иных вопросов. Я говорю об этом только для того, чтобы показать вам, как всё неясно, и как легко приводят человека к иллюзии такие слова, как “бессмертие”. На самом же деле нет ничего бессмертного; смертен даже Бог. Но существует огромная

разница между человеком и Богом, и, разумеется, Бог смертен иначе, не так, как человек. Было бы гораздо лучше, если бы вместо слова “бессмертие” мы использовали другую форму – заменили бы его выражением “посмертное существование”. У человека имеется возможность посмертного существования. Но *возможность* – это одно, а осуществление возможности – нечто совсем другое.

Давайте теперь посмотрим, от чего зависит эта возможность, что означает её осуществление”.

Далее Гурджиев кратко повторил всё, что было сказано раньше об устройстве человека и мира. Он нарисовал диаграмму “луча творения” и четырёх тел человека. Но по отношению к телам человека он ввёл одну деталь, которой раньше не было. Он снова употребил восточное сравнение человека с повозкой, лошадью, возницей и господином и нарисовал диаграмму с добавлением, которое прежде отсутствовало.



“Человек – это сложное устройство, – сказал он, – состоящее из четырёх частей, которые могут быть прочно связаны друг с другом, могут быть связаны плохо, а могут и вообще оказаться не связаны. Повозка связана с лошадью при помощи оглобелей, лошадь с возницей – вожжами, а возница с хозяином – посредством голоса последнего. Но возница должен слышать голос хозяина и понимать его. Он должен уметь править лошадью, а лошадь должна быть обучена повиновению вожжам. Что же касается отношений между лошадью и повозкой, то лошадь нужно запрячь правильно. Итак, есть три вида связей между четырьмя частями этого сложного устройства. Если в одной из связей чего-то не хватает, то всё устройство не в состоянии действовать как единое целое. Поэтому связи важны не менее, чем сами “тела”. Работая над собой, человек одновременно работает над “телами” и над “связями”. Но работа эта различна.

Работа над собой должна начинаться с возницы. Возница – это ум. Для того, чтобы слышать голос хозяина, возница прежде всего *не должен спать*, т.е. ему необходимо пробудиться. Затем может оказаться, что хозяин говорит на таком языке, которого возница не понимает. Возница должен научиться этому языку; научившись, он поймёт хозяина. Но вместе с тем он должен учиться управлять лошадью, запрягать её в повозку, кормить и чистить,

содержать повозку в порядке. Ибо какая польза в его понимании, если он ничего не умеет делать? Хозяин велит ему куда-то выехать, а он не может двинуться с места, так как лошадь не накормлена и не запряжена; он не знает, куда запропастились вожжи. Лошадь – это наши эмоции, а повозка тело. Ум должен научиться управлять эмоциями. Эмоции всегда увлекают тело за собой. Именно в таком порядке должна происходить работа самовоспитания. Но опять-таки заметьте, что работа над “телами”, т.е. над возницей, лошадью и повозкой – это нечто одно, тогда как работа над “связями” (т.е. над пониманием возницы, которое соединяет его с хозяином, над “вожжами”, которые соединяют его с упряжью лошади, над “упряжью”, которая связывает лошадь с повозкой) это совсем другое.

Иногда случается, что тела вполне здоровы и находятся в порядке, но “связи” не действуют. Какая тогда польза от всего устройства? Так же, как и в случае неразвитых тел, устройство в целом неизбежно будет управляться снизу, т.е. не волей хозяина, а волей случая.

У человека с двумя телами второе тело активно по отношению к физическому; это значит, что сознание “астрального тела” может иметь власть над физическим телом”.

Гурджиев поставил плюс над “астральным телом” и минус над физическим.

“Если у человека имеется три тела, тогда третье, или “ментальное” тело активно по отношению к “астральному” и физическому; это значит, что сознание “ментального” тела обладает полной властью над “астральным” и физическим телами”.

Гурджиев поставил плюс над “ментальным” телом и минусы над “астральным” и физическим, заключёнными в скобки.

“У человека с четырьмя телами активно четвёртое тело. Иначе говоря, сознание четвёртого тела имеет полную власть над “ментальным”, “астральным” и физическим телами”.

Гурджиев поставил плюс над четвёртым телом и минусы над тремя другими, заключёнными в скобки.

“Как видите, – сказал он, – существуют четыре различные ситуации. В одном случае все функции находятся под контролем физического тела; оно активно, все остальные пассивны. В другом случае второе тело имеет власть над физическим. В третьем случае “ментальное” тело управляет “астральным” и физическим. И в последнем случае четвёртое тело властвует над тремя первыми. Раньше мы видели, что у человека, имеющего только физическое тело, возможен как раз такой порядок взаимоотношений между различными функциями. Физические функции могут контролировать чувства, мысль, сознание. Чувства могут контролировать физические функции. Мысль может контролировать физические функции и чувства. И *сознание* способно контролировать физические функции, чувства и мысль.

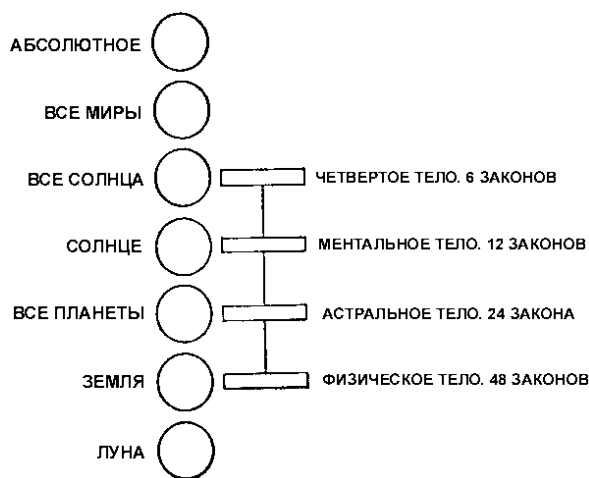
У человека с двумя и тремя телами, равно как у человека с четырьмя телами, самое активное тело живёт дольше всех, т.е. оно “бессмертно” по отношению к низшему телу”.

Далее Гурджиев опять нарисовал диаграмму “луча творения” и около Земли поместил физическое тело человека.

“Это обычный человек, – сказал он, – человек номер один, два, три и четыре. У него есть только физическое тело; оно умирает, и от него ничего не остаётся. Оно состоит из земных материалов и после смерти возвращается в землю. *Это – прах, и он возвращается в прах.* Говорить о какого-то рода “бессмертии” для человека подобного сорта невозможно. Но если человек имеет второе тело (он начертил второе тело напротив планет), это второе тело состоит из материала мира планет и может пережить смерть физического тела; второе тело не бессмертно в полном смысле слова, потому что спустя определённый промежуток времени тоже умирает; тем не менее, оно не умирает вместе с физическим телом.

Если у человека есть третье тело (он поместил третье тело на диаграмме напротив Солнца), оно состоит из материала Солнца и может существовать после смерти “астрального тела”.

Четвёртое тело состоит из материала *звёздного мира*, т.е. из такого материала, который не принадлежит исключительно Солнечной системе; и потому, если оно кристаллизовалось в пределах этой системы, внутри неё нет ничего, что могло бы разрушить такое тело. *Это означает, что человек, обладающий четвёртым телом, бессмертен в пределах Солнечной системы.*



Теперь вы видите, почему невозможно сразу ответить на вопрос, бессмертен человек или нет. Один человек бессмертен, другой нет, третий стремится стать бессмертным, четвёртый считает себя бессмертным – а представляет собой просто кусок плоти» [53].

На фоне идей Гурджиева второе четверостишие 8-й строфы «Элегии» можно интерпретировать как постановку себя поэтом в роль хозяина, как пребывание или попытку пребывания в четвёртом теле, управляющем тремя, всё ещё плохо слушающимися («возница хилый и сварливый», «возок ленивый») и движущимся из слабеющего третьего, ментального и «солнечного» тела (отсюда – «в последний час зари сонливой») в четвёртое, «звёздное», в котором станет бессмертным «в пределах Солнечной системы». Требуется отдельного рассмотрения каббалистический план, в свете которого

«возок» можно интерпретировать как профанный аналог Меркавы (*ивр.* «колесницы») – «Престола Бога, явившегося в видении Иезекииля, цели духовного странствия визионера» [22: 434].

9 строфа

Последняя строфа «Элегии» комментировалась исследователями достаточно подробно. По наблюдениям Г.А. Левинтона и И.П. Смирнова, первое четверостишие отсылает к «Слову о полку Игореве» (в частности, в переводе А.Н. Майкова); к восходящей к «Слову...» образности цикла «На поле Куликовом» (1908) А.А. Блока; былинным темам охоты на лебедя и лебедя как блюда на княжеском столе; связанной с лебедем брачной символике в «На поле Куликовом»; «Песне судьбы» Блока и «Сказке о царе Салтане» Пушкина – см. комментарии: [40: II, 199–200]. К. Ичин добавляет ещё два претекста – державинских «Лебедя» (интертекстуальное присутствие которого в 7-й строфе «Элегии» было отмечено выше) и «На смерть К. Мещерского» [23: 225]. (Кстати, князя звали так же, как и Введенского, – Александр Иванович.) «Лебедя» Введенский обыгрывал и в предыдущих произведениях. Так, по наблюдению В. Мароши, «Лебедь» является «одним из подтекстов монолога “полулюбимого Минина”» [39: 154]. Можно предположить, что в «Элегии» Введенский прочитывал «Лебедя» в свете системы Гурджиева как стихотворение, подтверждающее её верность. Следует добавить, однако, что на державинского «Лебедя» накладывается, вступает с ним в зеркальные отношения и служит Введенскому своего рода текстом-посредником предсмертный, исповедальный «Царскосельский лебедь» (1851) В.А. Жуковского, и Введенский, говоря «не плещут лебеди крылами», может подразумевать под этим, что наступило такое время, когда нет уже ни старого лебедя, ни молодых, видящих его смерть, о которых писал Жуковский. Влияние в «Элегии» этого стихотворения требует отдельного внимания. Отрицания при глаголах: «не плещут, не трубят, [...] работающие на восприятие птиц как неживых», что отметили Г.А. Левинтон и И.П. Смирнов, работают и на актуализацию отсутствия лебедей как символов в советском настоящем Введенского. Тем самым торжественность поэзии классиков преобразуется в трагичность, поскольку прошлое невосвратимо уничтожено в настоящем. «Орлы» в «Элегии» «превращены в гербовых – на панцире, пуговице, орифламе» и могут быть также «элементом лепки или знамени под потолком» – см. комментарии: [40: II, 199]. Но для Введенского в настоящем нет и этого.

«Навага», «конь», «орёл», «божественные птицы», «лебеди», составляющие «зверинец» в «Элегии», отсылают не только к «очеловеченным» животным «Зверинца» (1909, 1911) В.В. Хлебникова, но и к перекликающемуся с ним рассказу Л.Н. Андреева «Проклятие зверя» (1907), названию повлиявшего на хлебниковский текст сборника рассказов для детей «Трагический зверинец» (1907) Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и к также повлиявшей на Хлебникова главы «Исправители человечества» из книги «Сумерки идолов» Ф. Ницше (книга в переводе Н. Полилова была

издана в Санкт-Петербурге в 1907 году). Немецкий мыслитель писал, в частности: «Называть укрощение животного его “улучшением” – это звучит для наших ушей почти шуткой. Кто знает, что происходит в зверинцах, тот сомневается в том, чтобы зверя там “улучшали”. Его ослабляют, делают менее опасным, из-за депрессивного аффекта страха, из-за боли, ран, голода он становится *болезненным* зверем. – Не иначе обстоит и с укрощённым человеком [...]» [44: VI, 50].

У Хлебникова, описывавшего «Сад» (Петербургский зоологический сад), есть, в частности, лебедь, орлы, павлин и австралийская птица-лира (ср.: «халаты их блестят как спицы»), «завысокая жирафа» и слоны, которые, как и позже у Введенского, «не трубят», поскольку «забыли свои трубные крики и издают крик, точно жалуются на расстройство. Может быть, видя нас слишком ничтожными, они начинают находить признаком хорошего вкуса издавать ничтожные звуки? Не знаю» [62: V, 46].

На фоне главы из книги Ницше, которая могла быть прочитана Введенским в применении к советским условиям, текст Хлебникова тоже мог звучать соответствующим образом. Важен для автора «Элегии» был и неожиданный финал «Зверинца», создающий дополнительный ракурс для интерпретации в стихотворении «Слова о полку Игореве»: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов “Слово о полку Игореве” во время пожара Москвы» [62: V, 46].

Стоит заметить также, что «завысокая жирафа» Хлебникова превращена, как и «изысканный [...] жираф» Н.С. Гумилёва (из стихотворения «Жираф» (1907)), в «Жирафу – чудного зверя» в «Ёлке у Ивановых». Для Введенского могло быть важно, что «В. Хлебников именовал Гумилёва “Жирафопевцем”», и что Гумилёв был ориентирован на поэзию и поэтику И.Ф. Анненского и французских парнасцев – см. комментарии: [15: I, 400–403].

«Волк – бобровый зверь», вероятно, отсылает как к волкам из «Зверинца», которые «выражают готовность и преданность скошенными внимательно глазами» [62: V, 45], так и к поэме «Безумный волк» (1931) Н.А. Заболоцкого, в которой «гётеобразный» мечтатель и естествоиспытатель волк пишет и мечтает в «волчьей каменной избушке» (подобно бобру) [20: I, 141].

«Лев-государь» – ещё одна инверсированная реминисценция из «Зверинца», намекающая на Вяч. Ив. Иванова: «Где косматовласый “Иванов” вскакивает и бьёт лапой в железо, когда сторож называет его “товарищ”. Где львы дремлют, опустив лица на лапы» [62: V, 45, 395, 156, 419].

«Свиной поросёнок» – очевидная отсылка к сборнику стихов «Поросята» (1913) А.Е. Крученых и Зины В., особенно к стихотворению «Русь», что позволяет предположить, что под «Свиным поросёнком» выведен сам Кручёных, а также к стихотворению «Тропический лес», название которого вступает в резонанс с гумилёвским «тропическим садом», «Садом»-«Зверинцем» Хлебникова, и все три контрастируют с зимним лесом в «Ёлке у Ивановых». Ещё один возможный «прототип» «Свиного поросёнка» –

множественные «свиные рыла», являющие «чёрта со свиною личиною» из VII главы «Сорочинской ярмарки» (1829) Н.В. Гоголя [13: I, 102–103].

Таким образом, четыре животных в зимнем лесу в «Ёлке у Ивановых» «представляют» четырёх ведущих представителей крупнейших литературных течений (писавших о тропическом лесу или саде или ассоциативно связанных с жарким климатом) и, на втором плане, стоящих за их спинами предшественников: «Жирафа – чудный зверь» Гумилёв (акмеизм) и Анненский и французские парнасцы; «Волк – бобровый зверь» – Заболоцкий (обэриуты) и Гёте; «Лев-государь» – Иванов (символизм) и Т. Моммзен, у которого он учился, и Ницше; «Свиной поросёнок» – Кручёных (футуризм) и Гоголь. Общим же «знаменателем» для всех является для Введенского Хлебников.

На фоне не очеловечивания зверей, как у Хлебникова и других поэтов, но социально-политического озверения людей для Введенского (в 9-й строфе «Элегии») остается лишь «исчезнувшее вдохновенье», которое «теперь приходит на мгновенье». Эта рифма «почти наверняка призвана напомнить читателю о “рифмующихся” зачине и финале» пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье» (1825) [34]. Но дело не в напоминании читателю хрестоматийно известного произведения (зачем бы Введенскому это нужно было делать?), а в том, что поэт (живший в Харькове и редко появлявшийся в Москве и Ленинграде), снимая любовную тему Пушкина, реалистически проецировал на себя 4-ю строфу:

«В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слёз, без жизни, без любви» [47: II, 238].

Указывая на «значение традиции “Медного всадника” для Блока “На поле Куликовом”, и особенно для романа, восходящего непосредственно к “Полю Куликову” – “Петербурга” А. Белого», Г.А. Левинтон и И.П. Смирнов считают, что в заключительной строке «Элегии» «Медный всадник сконтаминирован с рыцарем бедным (также играющим большую роль в семантическом контексте цикла “На поле Куликовом”) и с бедным Евгением – может быть, через посредство огарёвской пародии “Жил на свете рыцарь модный”, которая отразилась в блоковской трактовке “рыцаря бедного” в одном из наиболее “фольклорных” его стихотворений – “За гробом”: “Был он только литератор модный”» – цит. по: [40: II, 200].

С пушкинским «Жил на свете рыцарь бедный» (1929), влияние которого в последних строках «Элегии» попыталась (без аргументов) оспорить К. Ичин [23: 225–226], в интертекстуальном пространстве сочетается уже упомянутый автопортрет Пушкина, изобразившего себя скачущим на коне во время путешествия в Арзрум в плаще и с приподнятой пикой.

Но есть и ещё один важный претекст, определяющий (наряду с выявленными) семантику двух последних строк «Элегии». Это стихотворение «Певец» (1811) В.А. Жуковского, которое Введенский мог

«примерять» к своей судьбе не только в литературном виде, но и в музыкальном. И учитывать, что «отражением стихотворения Жуковского является лицейское стихотворение Пушкина “Певец” (1816)» [19: 778; комментарий]. Романс «Бедный певец» М.И. Глинка написал на две (из шести) строфы романтического шедевра Жуковского, причем 4-я строфа использована усечённой в начале, а 5-я целиком. Отрывок представляет собой вставную «прощальную песнь» певца от первого лица. Романс в популярном исполнении С.Я. Лемешева Введенский в 1930-е годы мог слышать по радио и воспринимать как музыкальную «реалистичную» автоэпитафию в условиях большевистского красного от крови и символов мира:

«[...] “О красный мир, где я вотще расцвёл;
Прости навек; с обманутой душою
Я счастья ждал – мечтам конец;
Погибло всё; умолкни, лира;
Скорей, скорей в обитель мира,
Бедный певец!

Что жизнь, когда в ней нет очарованья?
Блаженство знать, к нему лететь душой,
Но пропасть зреть меж ним и меж собой;
Желать всяк час и трепетать желанья...
О пристань горестных сердец,
Могила, верный путь к покою,
Когда же будет взят тобою
Бедный певец?” [...]» [19: 103–104].

Остаётся открытым и вряд ли будет решён вопрос о том, в каком отношении находится «Элегия» в отношении к не дошедшей до нас «Грецкой элегии», которая значилась под номером 27 в переписанном в 1927 году Д. Хармсом «Оглавлении Шуркиной Тетради» [61: I, 156–157]. Сближать их может «грецкая» тема – тема античного театра; чёрный «цвет» (грецкого ореха, а также йода, омонимичного с буквой иврита י) – пессимистического содержания; тот же год (если «Грецкая элегия» была написана в 1927 году), когда создал свою «Элегию» в двух вариантах И. Бахтерев; внимание к Пушкину и его произведениям (в частности, темы бала, путешествия и гор). От «Грецкой элегии» остались лишь фрагменты, по которым трудно судить о целом:

«точные свечи сияли
С Онегиным
вообще же это был Урал
едут люди на осле
едет нимфа а не князь» [8: II, 95–96].

Название йода (как химического элемента) совпадает с древнееврейской литерой йод или йуд (י) – 10-й буквой алфавита – ср. с 9-строфной (каждая строфа – из двух катренов) «Элегией», в которой функцию

10-й (а по счёту первой из десяти) фактически выполняет эпитафию, вводящий главную тему стихотворения – тему смерти и функционирующий относительно последующего текста подобно сфере Кетер в Древе сфирот. Таким образом, «Элегия» получает семантику и символику литеры, что подкрепляется иероглифичностью письма Введенского. Я.С. Друскин рассказал, что этот «термин» ввёл Л.С. Липавский [18: 353]. Ныне он подхвачен и использован исследователями. Так, Д. Греппи полагает, что «иероглифы являются основой поэтики бессмыслицы Введенского, это сложные слова, непонимаемые, которые отсылают в соседние миры, в абсолют. [...] Введенский, [...] учившийся на китайском отделении Восточного факультета, [...] увеличивает условный, иероглифический характер слов до такой степени, что его поэтическое слово можно даже рассматривать как древнюю идеограмму, состоящую из сочетания разных элементов, элементов разных измерений (миров) и систем коммуникации» [14: 58].

«Согласно одному из учеников Абулафии, анонимному автору трактата *Шаарей Цедек*, человек является последним из сложных существ (что утверждали Маймонид и Абулафия) и поэтому представлен буквой *йуд*, то есть числом десять, которое считается последним из первоначальных чисел. [...] Буква *йуд* в иврите соответствует числу десять, а если рассмотреть буквы, из которых состоит её название (*йуд-вав-далет*), то можно заметить, что числовое значение букв *вав-далет* также равно десяти. Следовательно, форма названия *йуд* содержит в себе два *йуда*: один символизирует человеческую сторону, другой – божественную. Каждый из них графически изображается в виде полукруга – визуальной формы буквы *йуд* в еврейском алфавите. Прилепление друг к другу этих полукругов приводит к образованию полного (замкнутого) круга» [22: 127–128].

На иврите с буквы йод начинается имя Тетраграмматона, и, будучи заключённой в треугольник, она сияет «на Востоке Ложи, над головой Досточтимого Мастера». «В английских и американских ложах она заменена на литеру G». С точки зрения масона 33° А. Пайка, «в Каббале Йод – символ Единства, Верховного Божества – представляет собой первую букву Священного Имени; кроме того, это символ Великой Триады Каббалы. [...] Это – Созидательная Энергия Божества, представленная в форме точки, заключённой в Круг бесконечности». В градусе ученика она «служит символом невыраженного Божества, безымянного Абсолюта» [45: I, 18].

В свете этого небезынтересно отметить характерный для Введенского пример «материализации» высоких символов. С учётом омонимического тождества йода с каббалистическим и масонским ' (= G) и «Грецкая элегия», и «Элегия» 1940 года (если существовала связь второй с первой) могут интерпретироваться (и, возможно, виделись самому Введенскому) как в разной степени профанные варианты приобщения к Верховному Божеству, посвящения (в частности, во второй градус), успеха/неуспеха алхимического Великого Делания и получения философского камня и превращения/непревращения в него самого поэта. Йод (') в каббале

соотносится с *lapis* [64: 374]. Р. Генон отмечал, что три буквы ' «сами по себе рассматривались» в масонстве «как форма божественного имени, каковое вполне естественно представлялось выражением Троицы», и привёл также слова о. Анизана о том, что «Сердце Христово, часть Троицы, есть “принцип упорядочения”»: *Proedestinatio Christi est ordinis origo* [Предназначение Христово быть источником порядка]» [11: 122–123].

Бессмертие, к которому поэт, испытавший трагическое разочарование в этом мире и этим миром, хотел «лететь без промедленья», включает и оккультный, и христианский планы. Создавая «Элегию» как аналог «книги, написанной внутри и отвне» [Откр. 5: 1], Введенский строил её «отвне» непроницаемой, произведением, подлинная жизнь которого протекает в ином мире, который из этого мира воспринимается как мир мёртвых. Он уходил туда, поскольку в этом мире, чему свидетельством «Элегия», «смертью захвачены все рубежи времени и пространства человеческого бытия» [6: 41]. «Внутри» же иного мира «сняты» пространство и время, и в нём происходит творческий диалог с предшественниками. «Элегия» предстает огромным ответом на их размышления о смерти. Она написана как бы из посмертного состояния, при этом совмещает разнородные претексты – от апокалипсических до гурджиевских, от пушкинских до блоковских. Любая реалья и идея в стихотворении уравнена с другой, потенциально «смертельна», погранична, и служит средством связи и/или расторжения связи двух миров. Снимая узнаваемость претекстов и обыгрывая литературную, музыкальную, живописную классику и другие источники, оказывающиеся во внутреннем и внешнем пространстве и времени «Элегии» уравненными смертью и лишь выброшенными из времени оболочками первоисточников, Введенский совмещал упрёки поколению с исповедью, выражал своё отношение к советской «бесовской» современности – и получался «абсурд», который на деле оказывается не более абсурден, чем окружавшая его действительность. В «Элегии» нет уже экзистенциального страха, как в «Ёлке у Ивановых» (1938) – см. об этом: [9: 294]; Введенский преодолел его, выйдя из состояния ожидания смерти в состояние, когда она уже принята, а сам он находится уже *post mortem*.

Библиографический список

1. 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.
2. Бахтерев И. Обэриутские сочинения. В двух томах. Составление и примечания М. Евзлина. – М.: Гилея, 2013. – (REAL NYLAEА).
3. Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. – М.–Л.: ГИХЛ, 1960–1963.
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. Бородин А.П. Либретто оперы «Князь Игорь». // <http://libretto-oper.ru/borodin/knyaz-igor>
6. Валиева Ю. Бедный детский человек. К аксиологии пространства А. 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. 40–55.
7. Ванна Архимеда. Составление А.А. Александрова. – Л.: Художественная литература, 1991.
8. 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.
9. Вестстейн В.Г. Абсурд, смерть и Бог. Несколько заметок о пьесе А.И. Введенского «Ёлка у Ивановых». // 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. 292–300.
10. 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.
11. Генон Р. Масонство и компаньонаж. Легенды и символы вольных каменщиков. – Воронеж: TERRA FOLIATA, 2009. – 192 с.
12. Герасимова А. Вступительная статья «Об Александре Введенском» и примечания. // Введенский А.И. Всё. Составление, подготовка текста, вступительная статья и примечания А. Герасимовой. – М.: ОГИ, 2011. – С. 7–24, 269–328.
13. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем. В 17 томах. Составление, подготовка текстов и комментарии И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. – М.: Издательство Московской Патриархии, 2009.
14. Греппи Д. «Оглянись, мир мерцает». А. Введенский и кинематографическое изображение раздробленности времени. // 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. 56–66.
15. Гумилёв Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – М.: Воскресенье, 1998–2007.
16. Державин Г.Р. Сочинения. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Г.Н. Ионина. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – 712 с. – (Новая Библиотека поэта).
17. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. – Л.: Наука, 1972–1990.

18. Друскин Я.С. «Чинари». // Введенский А.И. Всё. Составление, подготовка текста, вступительная статья и примечания А. Герасимовой. – М.: ОГИ, 2011. – С. 346–359.
19. Жуковский В.А. Стихотворения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Н.В. Измайлова. – Л.: Советский писатель, 1956. – 848 с. – (Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание.)
20. Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: В 3-х томах. – М.: Художественная литература, 1983.
21. Зобнин Ю. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилёва: (К вопросу о дешифровке текста). // Русская литература. 1993. № 4. – С. 176–192.
22. Идель М. Каббала: новые перспективы. Перевод с иврита и английского К. Бурмистрова, Е. Левина, К. Александрова. – М. – Иерусалим: Мосты культуры, Гешарим, 2010. – 461 с. – (ИЛЕФ).
23. Ичин К. Заметки к разбору «Элегии» А. Введенского. // Wiener Slawistischer Almanach. Wien. 2002. Bd. 50. – Ss. 217–227.
24. Ичин К., Йованович М. Символика воды и огня в творчестве А. 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. 57–106.
25. Кантата о Сталине. Песня про Сталина. // <https://sites.google.com/site/ernstbush/pesni-i-ih-istoria-mp3-file-1/spisok/kantata-o-staline-1938>
26. Карпачёв С.П. Путеводитель по масонским тайнам. – М.: Издательство Центр гуманитарного образования, 2003. – 381 с.
27. Кацис Л. «Кругом возможно Бог» А. Введенского: Попытка разгерметизации, или Ещё раз о «гибели Маяковского как литературном факте». // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman. / Темы и вариации: Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Edited by Konstantin Polivanov, Irina Shevelenko, Andrey Ustinov. Stanford Slavic Studies, Volume 8. – Stanford: 1994. – Pp. 417–437.
28. Кобринский А. Даниил Хармс. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 501 с. – (Жизнь замечательных людей: Серия биографий; Выпуск 1117).
29. Кобринский А.А. О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. – СПб.: Свое издательство, 2013. – 407 с.
30. Крусанов А. Хроника жизни и творчества Александра 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. 399–428.
31. Кувшинов Ф. Мотив музыки в творчестве А.И. 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. 107–121.
32. Кудрявцев С. От издателя. // 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. 3–14.
33. Кулакова И. О халате как атрибуте интеллектуального быта россиян XVIII – первой половины XIX века. // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. № 19 (весна 2011). <http://www.nlobooks.ru/node/3121>
34. Лекманов О. Пушкинский канон в «Элегии» Александра Введенского. // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Lekmanov.pdf
35. Лекманов О. Об одном источнике «Анекдотов из жизни Пушкина» Даниила Хармса. // Пушкинские чтения в Тарту 2. – Тарту: 2000. – С. 244–247. <http://www.ruthenia.ru/document/383071.html>
36. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырёх томах. Издание второе, исправленное и дополненное. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981.
37. Липавский Л. Разговоры. // Логос. 1993. №4. – С. 7–88.
38. Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. В трёх томах. Вступительная статья Вяч. Вс. Иванова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
39. Мароши В. «Ласточка» Г.Р. Державина как метатекст поэзии А. 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. 153–171.
40. 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.
41. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. 2-е издание. – М.: Российская энциклопедия; Минск: Дилер; Смоленск: Русич, 1994.
42. Немировский И.В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. – № 3. – Л.: 1990. – С. 3–17.
43. Нестеров А.В. Два образа смерти: Владыка-рыцарь и Дева-возлюбленная, или о зависимости культуры от языка. (Русский символизм на фоне английской традиции). // Вячеслав Иванов: творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. Составитель Е.А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2002. – С. 156–166.
44. Ницше Ф. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Перевод с немецкого. – М.: Культурная революция, 2005–2013.
45. Пайк А. Мораль и Догма Древнего и принятого Шотландского Устава. В трёх томах. Перевод с английского Е.Л. Кузьмишина. – М.: Ганга, 2007–2008.

46. Порет А. Воспоминания о Данииле Хармсе. // Панорама искусств. Выпуск 3. – М.: Советский художник, 1980. – С. 345–359.
47. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание четвёртое. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977–1979.
48. Рисунки Хармса. Составитель Ю.С. Александров. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 336 с.
49. Сабо Б. «Гость на коне» А. 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. 182–192.
50. Слово о полку Игореве. Под редакцией В.П. Адриановой-Перетц. – М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950. – 484 с. – (Литературные памятники).
51. Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. – 544 с.
52. Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 22-х томах. – М.: Художественная литература, 1978–1985.
53. Успенский П.Д. В поисках чудесного. Фрагменты неизвестного учения. Перевод Н.В. фон Бока. – СПб.: Издательство Чернышёва, 1992. – 515 с.
54. Фаизов С.Ф. Кот Казанский: татарин и царь в восприятии русского после «взятия» Казанского, Астраханского и Сибири. // http://nnm.me/blogs/jkar/kot_kazanskiy_tatarin_i_car_v_vospriyatii_russkogo_posle_vzyatiya_kazanskogo_astrahanskogo_i_sibi/
55. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
56. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Второе издание, исправленное и дополненное. Составление, подготовка текста, комментарий и послесловия Н.В. Брагинской. Библиография, описание архива и указатели подготовлены М.Ю. Сорокиной. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
57. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. – М.: Наука, 1973. – 170 с.
58. Фулканелли. Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. Перевод с французского В. Каспарова. – М.: Энигма, 2003. – 624 с. – (Алый Лев).
59. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. Перевод с немецкого С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб.: Гуманитарное агентство Академический проект, 2003. – 816 с. – (Современная западная русистика, т. 48).

60. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания В.Н. Сажина, Ж.-Ф. Жаккара. – СПб.: Академический проект, 1997–2001.
61. 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.
62. Хлебников В. Собрание сочинений в шести томах. Под общей редакцией Р.В. Дуганова. – М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 2013–2014.
63. Ходасевич В. Собрание сочинений в четырёх томах. Составление, подготовка текста И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова и др. Вступительная статья С.Г. Бочарова. Комментарии И.П. Андреевой, Н.А. Богомолова и др. – М.: Согласие, 1996.
64. Юнг К.Г. Эон. Перевод с немецкого М.А. Собуцкого. – М.: АСТ, АСТ МОСКВА, 2009. – 411 с. – (Philosophy).
65. Ямпольский М. Беспмятство как исток. (Читая Хармса). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с. – (Научное приложение. Выпуск XI).
66. <http://sovmusic.ru>
67. Stone-Nakhimovsky A. Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii. // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 5, Wien, 1982. – Ss. 160–165.