

Рассматривая образ города в прозе Саши Соколова, можно утверждать, что, отражая пространственную структуру романов, город, наряду с такими топосами, как река и железная дорога, отражает переход от модернистского мифологического мировосприятия к постмодернистскому демифологическому. Если в первых двух романах можно говорить об амбивалентности образа города, соединении скрытого смысла и недолжного бытия, то в последнем романе «Палисандрия» город становится знаком бессмысленности и неистинности истории и культуры, отражает пустоту разрушающейся реальности и сознания.



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1. СПб, 1993; Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 2000; Вайль П. Гений места. М., 1999.
- ² Все цитаты приводятся по изданию: Соколов Саша. Собр. соч.: В 2 т. СПб.: Симпозиум, 1999 (с указанием в скобках номера тома и страницы).
- ³ Мифы народов мира. М., 1992. Т. 1. С. 241.
- ⁴ Впервые подобный прием совмещения «земной» и «небесной» ипостаси персонажей был отмечен Е. А. Яблоковым в статье «Нашел я начало дороги отсюда — туда» (О мотивной структуре романа С. Соколова «Между собакой и волком») // Литература третьей волны. Самара, 1997. С. 202–214.
- ⁵ Матич О. Палисандрия: диссидентский миф и его развенчание // Синтаксис. 1985. № 15. С. 86–102.
- ⁶ Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого Дома. Петрозаводск, 1979. С. 9.

Дмитрий Александрович Пашкин

МЕГАПОЛИС ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА: КРАСАВИЦА И ЧУДОВИЩЕ

Статья посвящена анализу урбанистических мотивов в творчестве Велимира Хлебникова. Образ Города рассматривается в контексте как литературной традиции, так и современных научных гуманитарных концепций.

Еще в 1919 г. Р. О. Якобсон в своей пионерской статье «Новейшая русская литература», говоря о творчестве Хлебникова и Маяковского, обратил внимание на «урбанистические стихи», заметив, что «ряд поэтических приемов находит себе применение в урбанизме» [Якобсон 1987 : 278]. Он же первым отметил амбивалентность образа Города в текстах Будетлянина.

И в раннем и в позднем творчестве поэта, в разных контекстах, образ Мегалополиса вполне «карнавально» предстает перед нами то одной, то другой своей стороной, воплощая разные аспекты представления Хлебниковым мира цивилизации: «умной», воплощающей прогресс науки и техники, радость преобразования мира, и «мертвой», «вещной», механистичной, из-за спины которой выглядывает злобный образ Смерти. Именно последняя воплощена в столь ярком, будто перешагивающем раму картины Босха, образе Журавля. Здесь Город становится именно *жертвой* страшной Машины Смерти, а не ее вдохновителем. Как нетрудно убедиться, обратившись к тексту, Нечто, принявшее образ Журавля, *отнимает* у Города принадлежащее ему, *расчленяет* единый организм: «трубы, стоявшие века, летят», «мост ... медленно трогается в путь», «железные пути ... чудовища ногам дают легкие трубчатобразные кости». Не сам Город становится «вещным» богом, и даже не в теле Города воплощается чудовище. Наоборот, сначала это тело деформируется, разрывается на части, умерщвляется, и лишь

потом, уже мертвые части (как и трупы людей) соединяются с телом чудовища. Образ Города-жертвы в поэме многократно подчеркивается: «над городом восстал, грозя, костяк»; чудовище «длинную на город роняет тень»; сам новый бог Смерти, обращаясь к своим подданным, говорит: «Я лалы городов вам дам и сел» (курсив мой. — Д. П.).

Враг человека, по Хлебникову, «вещь», «механизм», но отождествлять технический прогресс с «техногенным мертвецом» ни в коем случае нельзя.

Мир Города вовсе не находится в оппозиции миру Природы. Например, в стихотворении «Дерево» читаем: «Дровами ты спасаешь города»; положительные качества «урбанистического характера» — невозмутимость, просвещенность — «усваиваются» сельским миром: «Село их весело приемлет, / И сельский круг их сказкам внемлет. / Твердят на все спокойно: «да!» / Не только наши города» («Сельская дружба»). В статье «Астраханская Джиоконда» поэт протестует против продажи найденной в Астрахани картины Леонардо да Винчи столице (Эрмитажу), он пишет: «Города, столетиями хранившие старинное полотно, становятся для него лучшей рамой. Рама из городского населения, из живых людей, — чем она хуже деревянной?». В городе живут все же живые люди, и уже поэтому Город не является однозначным воплощением Зла, не мыслится как некое бездушное, жестокое существо.

Город часто предстает жертвой неких неведомых, чудовищных сил, каких-то лжебогов. «Бог заводов — самозванец / Ночью молнию урочно / Ты пролил на города» («Бог XX века»); «Москвы колымага, / В ней два имаго. / Голгофа / Мариенгофа / Город / Распорот...» («Москвы колымага...»); «Город был поднят бивнями звезд, / Черные окна темнели как 0...» («Облако с облаком»); «Город, где люди прячутся от безумия, / И оно преследует города, как лицо убитой...» («Город, где люди прячутся от безумия...»). В последнем случае Город даже становится защитой (!) людей от мрачного безумия.

Мирослав Немиров

КОТОВСКОГО УЛИЦА

*Четыре стены и дверь, которую
можно закрыть.
В эпоху жилищного кризиса
в это веруешь как.*

*Четыре стены, стол, кровать,
стул.
Место, где ты, слава Богу,
один, один.
Четыре стены, а еще также —
дверь, и к которой на стул
Можно просто брать —
и не подходить.*

*Четыре стены, вколоченных
в месяц декабрь.
Отмененные на зиму улицы
за окном.
Четыре стены, ну и ты,
понимаешь, дарлинг,
Что еще также пришло.*

Владимир БЕЛОВ

ВОКЗАЛ

*Потрясает вокзал,
Как орган,
Рокотанием глухого вздоха.
Мир, уложенный в чемодан.
Эмигрирующая эпоха.
Дремлет в креслах
Свободный люд,
В неуютной вокзальной стужке.
Улыбаются, спят, поют.
И — никто никому не нужен!
Вскрикнет поезд —
И пусть перрон.
Только кто-нибудь опоздал...
Стонет музыкой всех времен
Исполнительский орган —
Вокзал...*

Наряду с таким положением вещей, мы встречаем и фрагменты, демонстрирующие иную картину, где Мегаполис — Царство Смерти, вместилище порока, логово Зла.

Так, в пьесе «Чертик» устами Геракла автор сообщает: «Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипением и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз. И этот толстяк — город». В стихотворении «Он, город, старой правдой горд», варьирующем известный фрагмент поэмы «Ладомир», у «всегда жестокого и печального» Города оказываются «глаза падали», он, «самозванец», ищет «новую жертву». Город предстает «пастухом людских пыток» («Тиран без Тэ»); здесь всюду «напевы похорон» («О город — сон, преданье самодержца...»); он — «с народом спорщик» («В щеки и очи»). «Город из трупа морей», который стережет «вас зубами оскала» («Прачка»), конечно, заслуживает только проклятия: «И полубог и забулдыга, / С улыбкою убийцы пьяницы, / Его развернутая книга / Навеки проклятой останется» («Он, город, старой правдой горд...»).

Такой Город становится местом, где царят грех, порок и разврат. «Отряды рассыпаются по равнине, рыщут, пронзают копьем любовников и предают суду пороки, разврат и пламени города и роскошь» («Белой земли люди...»); «Вы, женщины, что растворяли щедро / Свои больные, в язвах недра / Подросткам гнилых городов» («Прачка»). Образ *цветов*, столь романтический в пьесе «Снежимочка», неожиданно становится основой метафоры «городской торговки цветов» — проститутки: «И вдруг на веселой площадке, / Которая на городскую торговку цветами похожа, / Зная, как городские люди к цвету падки, / Весело предлагала цвет свой прохожим» («Вам»).

Именно здесь смерть становится обыденным явлением, рядом с которым играют дети: «Казнь отведена в глубь тайного двора / Здесь на нее взирает детвора» («Вы помните о городе, обиженном в чуде...»); «Я бы каменной бритвой / Чисто срезал стены эти, / Где осеннюю молитвой / Перед смертью скачут дети» («Москва — старинный череп...»).

Актуализация Смерти в хронотопе Города достигает апогея в предельно натуралистичных образах: Москва видится черепом («Москва — старинный череп...»); здесь «каждый шаг / Отрезанная голова Разина в руке палача» («Чу! зашумели вдруг облака...»), а улица — «рыба мертвых столетий / Из мертвых небес, из трупов морей» («Облако с облаком»).

И неудивительно, что Природа начинает мстить этому «мертвому городу»: например, в стихотворении «Верую», пели пушки и площади» мы наблюдаем апокалиптическую картину смерти тысяч людей под рухнувшим «тополем из выстрелов».

Если Город № 1, безусловно, содержит в себе зерно «будущей счастливой жизни», то Город № 2 — Город-чудовище — есть предчувствие опасности, предупреждение о трагедии, которая *может быть* вызвана чрезмерной «механистичностью» социума.

Эта мысль прямо подкрепляется следующим фрагментом из стихотворения «Город, где люди прячутся от безумия...»: «Город, где в таинственном браке и блюде / Люда и вещи / Зачинается Нечто без имени...». Город становится благоприятной *средой* для «выращивания» Зла, лабораторией доктора Франкенштейна. Это уже не *живой* Город, а умерщвленный, трансформировавшийся в «вещь».

Интересно, что и именитый философ Жан Бодрийяр, рисуя картину современной, бесконечно воспроизводящей саму себя «вещной» цивилизации, говорит о городах как о своеобразной защите от этого Нечто: «Наши мегаполисы, наши космополитические города — своего рода абсцессы, оттягивающие возникновение более крупных нарывов». Однако в некоторых местах «трансформация»

уже осуществилась, и город становится монстром. Одним из таких «механических вампиров» Бодрийяр называет Бобур, метонимически представляющий Париж (то есть всю современную «урбанистическую» цивилизацию) (Бодрийяр не знает «дубля» Города, для него в нынешнем мире существует только Мегалополис-чудовище): «Бобур — один из таких монстров, и, воплощая в себе современную утопию культуры, он является прекрасным примером опустынивания культуры и города, примером неудержимой эрозии культурного рельефа» [Бодрийяр 1997 : 109]. А в работе другого исследователя Бобур уже прямо связывается с образом хлебниковской Мавы: «...странная и противоречивая ситуация бытования Бобура представляет его проекциями природы и города, времени и пространства, внешнего и внутреннего...; и все эти проекции существуют одновременно и неустанно, и подменяют одна другую, и взаимно перетекают, складываясь в устрашающе-прекрасную мифопоэтическую картину человеческой жизни, сопоставимую в XX веке разве лишь с хлебниковским ее портретом: «Это Мавы плоть...» [Бернштейн 1988:52]. Мы же знаем, что в художественной системе Хлебникова Мава является одним из наиболее выразительных и ярких символов Войны=Смерти [Кравец 1998:4–86]. В то же время, Бернштейн говорит о Бобуре как о *плоти* Мавы. То есть Зло в образе Города обретает *плоть*, обретает существование, но это происходит не из-за имманентно присущей самому Городу «негативной», ориентированной на деструктивность «антивитальной» силы, а по причине *завоевания* этим Нечто самого тела Города (вспомним приводившиеся примеры Города-жертвы).

Город, таким образом, не есть Зло. Применяя формулу Аврелия Августина, можно сказать, что в Городе мы наблюдаем лишь «отсутствие добра», некое «пустое место».

Точно так же, Город — не есть Смерть. Здесь мы попадаем в ситуацию «отсутствия жизни» или, вернее, «приостановленной жизни». Это своеобразная «нулевая точка», «демаркационная линия», проходящая между живым и мертвым, и поэтому, в силу разных причин, Город становится то обителью живых, то воплощением мертвого мира, как, например, в поэме «Прачка»: «В том городе русло свободной волны / Затянуто в доски умершего моря...».

Эта двойкость, «оборотничество» Города превосходно выражены в следующем фрагменте: «И под землей, и над землей / Город *двуликий* тысячи окон / Ныряющий в землю и небо, как окунь» («Дерево») (курсив мой. — Д. П.).

Можно подумать, что Город у Хлебникова становится только *формой*, не имеющей собственного лица, фантомом, служащим «добычей» то одной, то другой силы, своеобразным «полем битвы» вечного противоборства Добра и Зла. Но это верно лишь отчасти.

Если представить себе городскую территорию, эту «демаркационную линию», «не занятой» в какой-то конкретный момент ни одной из этих «противоборствующих» сторон, то мы увидим лицо самого Города.

Это «лицо» воплощается у Хлебникова в образе «больного города», стремящегося «излечиться»: «Он город синими глазами / Одел скулы холодной надписи / И черным зеркалом заране / Он завывал деревне: нас спаси!» («Он, город, старой правдой горд...»); «А город, он к каждому солнцу ночному / Протянул по язве / И по вопросу: разве?» («Смерть коня»).

И такой, очищенный от всех влияний, обладающий собственным *телом* Город уже не является только *формой*, хотя еще и не обретает в полной мере собственное бытие. Именно поэтому Город «обращается» к природному по своей сути миру Села, которое *само по себе* находится в подобном положении. И Город, и Село — две ипостаси Единого, если хотите, две половины платоновского Андрогина, стремящиеся слиться и воплотить Гармонию, в лоне которой уже нет ни Добра, ни Зла, ни любых других излюбленных гуманитариями

антиномий, а есть только Единое. Для философов эта идея выражается через образ Абсолюта, для верующих раскрывается образом Бога.

Но в текстах поэта мы можем встретить и образ, условно, Города № 3. Это образ Города будущего, он появляется уже после 1917 г. и становится одним из самых значительных. Некоторым образом это явление, конечно, связано и с революцией, как безоговорочно утверждает М. Поляков [Поляков 1986:28]. Но, думается, суть — в другом. Вспомним об открытии «основного закона времени» в ноябре 1920 г. Если сам Хлебников считал «закон» главным достижением своей жизни, то, конечно же, это не могло не повлиять на все его поздние произведения в целом. По мысли поэта, отныне нашу «жизнь», нашу «смерть» можно «рассчитать» (поскольку «закон» открыт), человек становится полновластным хозяином и своей собственной судьбы, и космического миропорядка во всей его множественности (ср. важный образ «спичек судьбы» в поздних текстах).

Соответственно, вся рассмотренная нами выше амбивалентная образно-символическая структура Города в это время фактически теряет смысл. Грядет новая счастливая жизнь, и в ней свое место занимает уже новый Город («Город будущего», «Москва будущего», «И позвоночные хребты»); виды обновленной цивилизации, истинного не-вещного прогресса разворачиваются в статье «Радио будущего», где все последние (уже не только воображаемые) достижения техники настойчиво представляются Хлебниковым в неразрывном единстве с сугубо сельским пейзажем.

И тут обращает на себя внимание один настойчивый мотив, которым буквально пронизан весь образный комплекс «нового» Города — мотив стекла, или, точнее, *стеклянного дома* как отличительной особенности «нового» урбанистического пейзажа. Цитировать определенные фрагменты текстов здесь вряд ли представляется рациональным, поскольку тогда ряд стихотворений или статей пришлось бы привести полностью. Только в одном «Городе будущего» употребление автором словоформ, так или иначе связанных с этим мотивом (в том числе и прямых номинаций — «стекло», «стеклянный»), достигает внушительной цифры — 23 «безусловных» случая (на 90 строк).

С чем же связано такое, очевидно, неслучайное внимание Хлебникова к этому образу?

Можно было бы объяснить вышеозначенное явление сугубо «утилитарными» причинами, к примеру, соображениями автора о предполагаемой замене в будущем основного строительного материала — камня, кирпича — новым — стеклом. Однако контекст большинства таких фрагментов не оправдывает нашего предположения. Например, строка «Стекло путь покоя над покоем» («Город будущего») явно несет в себе гораздо более глубокий смысл, нежели простое объяснение предпочтения стекла камню как строительного материала.

Как уже было замечено, Хлебников, говоря о Городе, выделяет в его трансцендентной сущности такой атрибут, как *тело* Города. Этот образ, как и многие другие в поэтике Будетлянина, является, так сказать, «двунаправленным». Если есть тело Города, то часто и *само* тело (человека) представляется городом (а в данном контексте сам человек — государством), как, к примеру, в стихотворении «Я и Россия»: «А я снял рубаху / И каждый зеркальный небоскреб моего волоса / Каждая скважина / Города тела / Вывесила ковры и кумачовые ткани / Гражданки и граждане / Меня — государства / Тысячеоконных кудрей толпились у окон». В новейшем «Словаре поэтических образов» образ «Тело-город» отмечается как уникальный хлебниковский (правда, с «продолжением» у современной поэтессы С. Кековой) [Павлович 1999:352].

Теперь вспомним об уже упомянутой выше ситуации «приостановленной жизни», в форме которой в хлебниковских произведениях реализуются урбанистические мотивы.

Кроме того, нужно учесть «важнейшую особенность художественного метода Хлебникова»: «Едва ли не за каждым его произведением встают совершенно наглядно или только угадываются и предполагаются подобные исходные тексты» [Дуганов 1990:246]. И хотя О. Седакова говорит о «технике аппликации» в рамках хлебниковского интертекста (Хлебников цитирует «один к одному» [Седакова 2000:571]), мы должны вспомнить о ключевом для Будетлянина, уже «зацитированном» исследователями, положении об «изменении величин»: «Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им» («Пусть на могильной плите прочтут...»). Одним словом, в частном применении к законам художественного текста, тезис интерпретируется так: генетически имеющий своего «прародителя» некий образ (мотив, сюжет etc) способен трансформироваться в новый, на первый взгляд (может быть) совершенно иной, но все же неразрывно связанный в своей концептуальной сущности с первоисточником.

Вспомним также о важности пушкинских текстов для Будетлянина и значительной роли образа гроба в системе хлебниковской поэтики. Отметим и употребление поэтом диалектного слова *домовина* (гроб), в котором, с точки зрения «воображаемой» филологии, в равной степени актуализируются сразу два значения (гроб и дом); причем с украинским «удвоением» — вариантом *труна* («Трата, и труд, и трение...»).

На «перекрестье» наших наблюдений со всей очевидностью появляется только один, по всем пунктам отвечающий «предъявляемым требованиям», текст и ключевой для этого текста образ — «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» А. С. Пушкина и, конечно, образ спящей царевны, опирающийся, в свою очередь, не только на фольклорную, но и на западноевропейскую литературную традицию [Зуева 1989:94–95], что, опять же, как нельзя лучше соответствует и хлебниковскому мифопоэтизму с его художественной установкой на обращение к архаическим образам, и его практике апелляции к культурному полю предшествующих и современных собственно литературных парадигм.

В самом деле, *стекло* (или пушкинский инвариант — *хрусталь*) становится формой, одновременно защищающей, охраняющей Жизнь, и в то же время, в силу самой своей хрупкости, эта форма предстает, скорее, знаком ее (Жизни) уязвимости. Однако в ситуации «приостановленной жизни» это и не имеет особого значения (при условии, конечно, необходимости обращения к образу, самому по себе манифестирующему эту ситуацию), ведь при таком положении вещей Жизнь в общем-то неуязвима, поскольку, так сказать, в *наличии* она отсутствует, и в образе актуализируется иной его атрибут, признак *прозрачности* (важный для автора-героя-читателя как репрезентация непосредственного наблюдения).

Если вдобавок мы вспомним о мессианской позиции Хлебникова-художника, призванного, по его убеждению, найти «уравнение человеческого счастья», изменить мир (см. [Васильев 1998]), одним словом, *освободить* его (т. е. в том числе и «больной», «плененный» Город), то мы без труда увидим аналогию между царевичем Елисеем из пушкинской сказки и лирическим героем хлебниковских текстов, в которых в подавляющем большинстве случаев мы обнаружим самого автора, ведь «...границы между лирическим «я» и реальным автором у Хлебникова чаще всего провести почти невозможно» [Григорьев 2000:432].

Город № 1 и Город № 2, сливаясь в единый образ Города, важнейшим атрибутом которого становится *современное* его бытование в ситуации «приос-

тановленной жизни», представляется *спящей красавицей*, ждущей своего рыцаря, своего Елисея. Появляющийся герой (фактически сам Хлебников, нашедший «основной закон времени»), выполняя взятую на себя миссию, *возвращает* царевне (Городу) свое собственное, утраченное некогда естество, пробуждая тем самым к реальной, настоящей Жизни. Именно тогда появляется Город № 3, Город будущего, уже не знающий борьбы между Добром и Злом, ибо он воплощает в себе «философский камень», абсолют, где любые оппозиции, любые антиномии снимаются, утрачивают свой смысл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Д. К. Производство архитектуры как мифологическая проекция заговора // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Т. 2. М., 1988.
2. Бодрийяр Ж. Город и ненависть // Логос. 1997. № 7.
3. Васильев И. Е. Хлебников как культовая фигура русского авангарда: Дискурс власти и мессианские жесты // VI Международные Хлебниковские чтения: Велимир Хлебников и художественный авангард XX века. <http://www.astranet.ru/win/culture/velkhl/vasilyev.htm>.
4. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.
5. Григорьев В. П. Велимир Хлебников. Опыт описания идиостиля // Григорьев В. П. Бюджетлянин. М., 2000.
6. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.
7. Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина. М., 1989.
8. Кравец В. Разговор о Хлебникове. Киев, 1998.
9. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов. Т. 1. М., 1999.
10. Седакова О. А. Контуры Хлебникова. Некоторые замечания к статье Х. Барана // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000.
11. Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову // Работы по поэтике. М., 1987.

Наталья Александровна Аксарина

СЕМАНТИКА СИМВОЛА «ГОРОД» В ПОЭМЕ А. БЛОКА «НОЧНАЯ ФИАЛКА»

В статье семантика символа «город» в поэме А. Блока «Ночная Фиалка» описывается посредством анализа семантических дублетов исследуемого символа — как собственно языковых, так и экстралингвистических, в качестве которых выступают авторские интертексты.

УИдейную доминанту всей поэзии А. А. Блока можно определить как бесконечный поиск ноумена, подлинного (невещного) мира, который на разных этапах творчества поэта обозначается как «даль», «новая земля», «новая Америка». В поэме «Ночная Фиалка» ноуменальный мир носит имена «родина новая», «веселая страна», «новая земля», собирательно охарактеризованные как «явь». Метамир яви противопоставляется метамиру сна — феномену — как проявлению «вещного», искусственного. На пересечении сна и яви (как в поэме, так и в лирике Блока) возникает сложная система микромиров — формаций-призраков, обладающих отчасти свойствами и сна, и яви и имеющих собственную пространственно-временную и социальную организацию. Таковы, например, микромиры города (а в его рамках — ресторана, балагана) и болота (иногда расширенного до «болота-луга-леса»).

В поэме микромиры города и болота посредством апелляции к мифологическим (античным и христианским) и литературным интертекстам образуют единую систему «преддверие ада» (город) — «ад» (изба на болоте). Такому вос-