

ВРЕМЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

В. П. Григорьев

«ГДЕ ВРЕМЯ ЦВЕТЕТ, КАК ЧЕРЕМУХА...»

В пространств<е> мы не видим
затылком, во времени <—> лбом.

Хлебников

Время было такое...

Крылатая фраза.

Самооправдание

Если попытаться представить уже сейчас общие контуры статьи ВРЕМЯ в будущем словаре языка русской поэзии XX века «Самовитое слово» [2], то обнаружится резкая асимметрия в источниках с контекстами — «претендентами на вхождение» в такую статью. (Разумеется, асимметрию могут существенно скорректировать полные конкордансы ко всем у наличному наследию поэтов, но подобная коррекция трудно осуществима.) Так поразительно «беден временем» Анненский. Кроме раннего: «...это летит хищная, властная птица, / *Время* ту птицу зовут <...>», — других претендентов на вхождение в словарную статью ВРЕМЯ мы у него едва ли обнаружим. Кроме *волн времени*, мало что обращает здесь внимание и у Блока и А. Белого. Полемику Мандельштама с символическими, в частности, характеризует снижение обычной у них рифменной пары *время — время до время — темя* (хотя не исчезает и первая); ср. у него еще группу поздних эпитетов типа *времен растущих* и *немеющего времени* (1937). Зацитированные строчки Пастернака о *вечности заложнике* замечательны как афоризм и потенциальный эпиграф, но и они как будто не претендуют на глубинное вторжение в онтологию и гносеологию времени. В «Песенке о времени» Заболоцкого (1933) с временем ведётся «полуобэриутская» игра, предметом серьезной и систематической

рефлексии время не становится и у него (ср. особо настойчивый «мотив времени» у Введенского [3]).

В этом контексте творчество Хлебникова уникально. Хлебниковское учение о времени пронизало все его творчество от первых известных нам текстов (ср. уже в «автоэпитафии» 1904 г.: *он связал время с пространством*) до пафоса заключительных обращений к *миру времени* и свету как *временосцу Вселенной*. Настойчивая *осада времени* и убеждение в том, что *время — мера мира*, увенчались формулировкой декабря 1920 г.: *Время — логарифм пространства*, но уже в статье о метабиозе (1910) была осуществлена «перестановка времени и пространства в их свойствах». Этот «новый угол зрения» насытил листы «Досок судьбы» россыпью высказываний и тематических формул типа: *Язык как пространство, язык как время* (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 77, л. 54; далее — указывается по схеме: ед. хр. и л. — 77: 54), *начало множественности времен* (120: 9), *Заря будущего мирно пасётся рядом с тенями прошлого* (118: 22), *Времена суть логарифмы вещей, или, вернее, их судеб* (87: 97), *вращение времени* (89: 29), *Пространство = время нулевой степени* (82: 65 об.), «Собственно ни одну величину нельзя назвать ни временем, ни пространством. Но вещественный корень уравнения степени [так] будет время, а три мнимых корня — пространство» (89: 42) и др. Пожалуй, главная задача, которую преследовал Хлебников, — это открыть глаза «грубо пространственному люду» (1916) на то, что *время / Доныне крепостной пространства* (1922).

По существу, принимая такие свойства времени, как линейность и цикличность, Хлебников лишил свое «воображаемое время» качеств необратимости и непрерывности. Ср. его «Мирско'нца», мысли о «действии будущего на прошлое» (1912), «звоне прерывных времён» (1916) и разрыве русла времён (1920). Его убеждение в «небездырности» времени — постоянно (62: 26 об., 82: 4 об. и др.). По-иному радикально включение времени в один ряд с судьбой (роком) и числом (ср. «Дети Выдры» и «Зангези»). Именно число оказывается *провоолокой мира*, поэтому важны «числа времени», «двойцовые» и «тройцовые» времена, а нейтрального времени, независимого от событий, как бы и не существует (см. «Валом Вселенной»). На первый план выходят более общие категории: отношения, асимметрии, колебания, пронизывающие (во взаимодействии с категориями воображения и преобразования) всё мироздание, все формы движения «бывающего» — духа и материи. Число же идет и на смену верам, позволяя зрелому человечеству обратиться из подобия «весов» в подобие «часов», верить в самого себя (см. «Наша основа») и

даже, заключив «войну в мышеловку», сконструировать «спички судьбы» (намёк на этот образ 1921 г. ощутим уже в «Детях Выдры»).

Образные коннотации у «слов времени», извлеченных из его текстов, по-видимому, не имеют аналогов в мировой культуре XX в. Кроме всего прочего, существенно и то, что слова типа *период, эпоха, эра* у будетлянина почти запретны как «западные». Их смыслы принимают на себя слова *время, столетие, пора, годы, века* и др.; ср. редкий образ «часов столетий» из стихотворения «Курган» (1915). При этом в основном противопоставлении прошлого (или «старого»; сюда же *вчера, тогда, последние*), настоящего (ср. заглавие поэмы 1921 г. и «Современность» в сверхпоэме «Азы на Узы» и *ныне, сегодня, теперь*) и будущего (ср. *завтра* и обилие императивов) поэта, дорожащего и *пылинкою времени*, особо занимают «миги» (ср. *былых столетий миги*) как место-временные точки, обладающие наглядной собственной (и) эстетической ценностью, но прежде всего помогающие «понимать века, как быстрого хохота зубы» (1912). Ср. также конструкции типа *Мы стоим, хранили тишь* (1915).

«Вечности <...> вино» (1908) и ее «дыхание» (1919) не перестали опьянять поэта, но их образные функции перенимает «профессионал»: это — *мельник времен, старец времен*, или просто «Старик» (в поэме «Горе и Смех»). Специфична «влажная» образность времени. В целом и она сохраняется: с временем до конца контактируют *море, прибой, река, ручей* (сюда и *осока*). Наиболее активно время в генитивных конструкциях, где у него появляется множество различных «атрибутов»: *башня, Бог, войны, воля, государство, граждане, законы* (которые «смогут решить задачу равенства во власти»), *камень, кувшины и балакири, лицо, лыжи, материк, общины, орел, ось, (железные) палки, (черные) паруса, печь, прапор, рот, рука, сеть, степи, (строгие) столбы, (общий) строй, уравнение, храмы, цвет, (основная мелкая) ячейка*; а у «времён» (NB: рифма *врем[о]на — плем[о]на*) — *ладья, невеста, останки, поток*, (также) *рука, цепи, часы* (ср. «столетий потроха» — 1912). Время можно *перерезать* и *похитить, обмануть*; оно *непрозрачно*; из него можно сделать *латы*, оно *не любит удил* (образ коня у Хлебникова больше связан с судьбой, чем непосредственно со временем), способно *онеметь*.

Время и множество его коррелятов — важнейшие основы смысла в словотворчестве Хлебникова. Здесь жесткое размежевание образного и понятийного в идиостиле практически возможно лишь для отдельных неологизмов, ряды которых росли от ранних полунрических *времяклювой цапли, прошлокрылого селезня* и *будуще-*

главой ясавицы, сутконогих кобылиц, вечностяных сапожков и времowego теса, вместе с врематыми мужем и избушкой (1908), до *времяиси судеб* (82: 54 об.). Они включают в себя такие слова, как *вечниканша, временель, времышш-камышш, времири, времыня, векыня, времеса, будеса, времянин, будесники, времялка, времента-углеводы, прошлецы, всегдава и иногдава, Никогдаель*. Размышления над спором поколений и тем, «что остается», если «косу любимой девушки заменить, напр<имер>, временем» (1909), связали с этими рядами и некоторые другие, отчасти более поздние: *юноста, сынечество, раньшеевик*, а затем *судьбопашество, судьбоделие, судьбоплавание* и др.

Призывая из современного «зверинца», где «орлы сидят подобно вечности», но «жизнь страны» «движется ровно направо и налево» (1909), в страну, где никому, как древнеегипетскому Ка, *нет застав во времени*, а само время *цветет, как черемуха* (1916), поэт вскоре отведал и *времени советской волны* (1921). Возлагая на неё большие надежды, он тем не менее быстро разглядел в «могучем и жестоком» лице Ленина *образ новый, время, твой!* (1920). Уповать осталось на веру в то, что всё-таки «время громкого суда / Узнают истины купцы», на призыв «чертить не мелом, а любовью / Того, что будет, чертежи» и на надежду ускорить *полёт стрижей будущего* (1916), привлекая внимание людей к доступным всем *колам-кольям, письмам и утесам из будущего*, где *господствует илийство*, т. е. *равнечество*, а неравенство просит: «И мне дайте равенство» (91: 4).

Как (должно быть) устроено «государство времени», противостоящее нашим «государствам пространств», — это тема специального исследования. Идеологию своего «надгосударства звезды» Хлебников лишь наметил. Вот ряд дорогих для него понятий, очень интенсивно пополнявшийся с 1915 г. (Почти за каждым из них стоит цитата, но прибегать к кавычкам и курсиву будем лишь в отдельных случаях.) По существу, это три ряда:

1. Всемирный труд. *Трудомир*. Ср. в «Ладомире»: «Люблю весь мир я». Не приказной, а вдохновенный строй. Братство, свобода и равенство в удовлетворении основных потребностей: «Всем всё всегда и везде!», — но на основе самоограничения, а не в погоне за привилегиями. *Набеас animam act*, который предполагает, кроме декларации прав, декларацию обязанностей как матрицу совершенствования души каждого. (Согласно одному из следствий «Досок судьбы», душа — это отношение ко Всему. Наши же нынешние души обычно «жестоки, как грабли».)

2. Это — государство изобретателей, *творян*, а не *торгашей*. «Замок цен» строится в нём «из камней ударов сердца», противостоя

«замкам мирового торга», «неравенству и горам денег», «зорким со-
блазнам выгоды», как «союз стекольщиков и железников Урала»
противостоит «союзу алчности и глупости». Хотя начинать при-
дётся, используя идею «товарищества на паях», а право собственно-
сти в каком-то виде — по крайней мере на «площадку в доме-остове»
(см. «Мы и дома» и «Город будущего») — сохранится. Власть — это
«старший каменщик страны», а не «властное ничто». В Правитель-
ство земного шара делегируются люди класса Нансена, но не Лени-
на, это ведь надгосударственный совет, а не Лига наций, даже не
ООН (ср. заключительный *Совет* в «Детях Выдры» и перифразу
дни Носаря в «Ладомире»; сложное дело с *советстязом*, см.: [4]).

3. НТР, *научные и творческие общины, общины-забруги* на пути
к единой общине земного шара, где «вес власти разлит на несрав-
ненно более широкую площадь носителей власти» (см. «Лебедия
будущего» и «Радио будущего»). *Мировое здоровье*. Экология и ко-
эволюция. Красота. Пенье, «Песня песней». Богоматерь, Поэт и
Русалка. «Единая книга». Зардешт, Лао-цзы, Христос, Цзонкаба...,
Гайавата..., Леонардо, Моцарт, Воронихин, Хokusай, Пушкин, Му-
соргский, Уитмен... Останется сложнейшая задача: найти и ре-
шить *уравнение человеческого счастья*.

Пока же можно повторить вместе с Хлебниковым: «До сей поры
не знаем, кто мы — / Святое Я, рука иль вещь», читая в его архиве:
«Мы времякопы в толпе нехотяев» (43: 6 об.; 1921) — «собак
вчерашнего». Всё еще никак не «вылиняем из перьев дурацкого
сегодня» (1916). Вместе с тем Иосифу Бродскому, утверждавше-
му, что единственное свойство, которого нет у времени, — это кра-
сота [1], Хлебников, надо полагать, решительно бы возражал.
(Подтема «Хлебников и современность» предложена автором в
сборник статей к 60-летию М. Л. Гаспарова.)

ЛИТЕРАТУРА

1. И. Бродский. *Fondamenta degli incurabili* // Октябрь, 1992, № 4, с. 187.
2. В. П. Григорьев. Самовитое слово и его словарное представление // Известия РАН. Серия литературы и языка, 1994, т. 53. № 4.
3. М. Мейлах. «Что такое есть потец?» // А. И. Введенский. Полное собр. произведений в 2 томах. М., 1993, т. 2.
4. Н. Перцова. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова / Предисловие Х. Барана. Wien; Moskau, 1995, с. 335.

М. А. Дмитриовская

**«ЗАГАДКА ВРЕМЕНИ»:
А. ПЛАТОНОВ И О. ШПЕНГЛЕР**

В Шпенглере — океан мысли, и каждую мало понять, но надо всосать в себя, перевести в эмоцию и перестрадать, выжить ее из себя.

А. Платонов. Симфония сознания

Настоящая статья посвящена рассмотрению вопроса о влиянии О. Шпенглера на А. Платонова в области представлений о времени. Анализируется, как эти представления отразились в произведениях писателя зрелого периода творчества (вторая половина 20-х — середина 30-х гг.). Исследованию подвергается идейно-тематическая и образная система произведений, а также особенности платоновского языка и стиля.

Знакомство А. Платонова с книгой О. Шпенглера «Закат Европы» состоялось в 1923 г. — сразу же после выхода книги в переводе на русский язык. Она произвела на начинающего писателя большое впечатление, и он предпринял попытку откликнуться на нее статьей «Симфония сознания», которая, однако, по редакторским соображениям не была опубликована. Позже, в 1926–1927 гг., Платонов хотел в слегка видоизмененном виде включить эту статью под названием «Песни Аюны» в повесть «Эфирный тракт», но и вторая попытка оказалась неудачной — рукой редактора эта часть повести была вычеркнута [5, 254–255, 257–259].

Статья «Симфония сознания» состоит из двух частей. В первой части А. Платонов излагает шпенглеровскую теорию гибели культур, вторая часть представляет собой изложение взглядов немецкого философа на пространство и время. А. Платонов делает акцент на последовательно проводимом О. Шпенглером противопоставлении истории и природы. История есть будущее время, природа же есть время ставшее, застывшее пространством. Дихотомия истории и природы, времени и пространства усилена у О. Шпенглера оппозицией движения и неподвижности (ставшего), жизни и омертвелога, направления и протяженности, органического и механического [13, 260]. В указанном русле движется мысль и в статье А. Платонова.

Взгляды О. Шпенглера на время и пространство, историю и природу позднее составили органическую часть миросозерцания

А. Платонова. Это начинает ощущаться уже в повести «Сокровенный человек» (1926) и касается восприятия природы как протяженной в пространстве и косной. Остановка внутреннего ощущения времени для героя повести Пухова сопровождается ощущением гипертрофированной пространственности природы, ср. *«Время кругом него стояло, как светопредставление, где шевелилась людская живность и грузно ползали объемистые виды природы. А надо всем лежал чад смутного отчаяния и терпеливой грусти»* [8, 64]. Противопоставление природы как мертвой, косной в противоположность человеку как воплощению жизни очень сильно выражено в повести «Котлован» (1929–1930) и связано в первую очередь с образом инженера Прушевского.

В концепции истории О. Шпенглера примечательно то, что за точку отсчета он берет время индивидуальной жизни и говорит *«о сфере жизни, судьбы, живого, исторического времени»* (курсив наш. — М. Д.) [13, 280]. Время создается стремлением человека вперед, к своему будущему. Время совпадает с человеческой судьбой. Время истории и время человеческой жизни оказываются однопорядковыми явлениями.

Шпенглер проводит различие между внутренним ощущением длительности у человека (назовем это субъективным временем) и внешним, объективным, физическим временем. Истинным временем является только первое: *«...сами мы, поскольку мы живем, является временем»* [13, 278]. О. Шпенглер видит в различной продолжительности жизни и темпе развития разных организмов факт почти мистического значения [13, 268]. Эта мысль находит свое отражение у А. Платонова. В повести «Эфирный тракт (1926–1927)» писатель говорит о разном времени жизни живых существ как источнике их отъединения друг от друга: *«Это страшное разнообразие времен жизни для различных категорий существ суть причина трагедии природы. Одно существо век чувствует, как целую эру, другое — как миг. Это „множество времен“ — самая толстая и несокрушимая стена меж живыми...»* [6, 352] (об этом см. также: [12, 240, особенно сноска 30]). Время, по А. Платонову, рождается в каждом существе (*«дети — это время, созревающее в свежем теле»* — К., 841)¹, и

¹ В настоящей статье ссылки на роман А. Платонова «Чевенгур» (Ч.) и повесть «Котлован» (К.) даются в круглых скобках по изданию [7], на роман «Счастливая Москва» (Сч. М.) — по изданию [9], на повесть «Джан» и рассказ «Река Потудань» (Р. П.) — по изданию [6]

Пользуясь случаем, выражаю глубокую благодарность В. А. Дмитровскому за помощь в компьютерной обработке текстов А. Платонова

каждый организм живет «своим временем», ср.: «травы уже наклонились к смертному праху, не принимая больше света и тепла, значит, они жили не только солнцем, но и *своим временем*» (Ч., 521). Средством указания на совмещенность времени и жизни человека служит ряд языковых приемов: указание на время определенного периода жизни (например, детства) и употребление со словом «время» притяжательных местоимений, ср. «в *свое детское погубленное время*» (Ч., 317), «в то *восходящее время* [о детстве Копенкина]» (Ч., 370), «в гораздо более *раннее время своей жизни*» (Ч., 434). В романе «Чевенгур» Дванов спешит к Копенкину, «чтобы быть с ним в его *грустное время*» (Ч., 541). В повести «Котлован» Чиклин и Сафронов выходят из барака подышать перед сном и стоят там «*свое время*» (К., 107), а Воцев думает о том, что он «умрет в *свое время* неразлучно с людьми» (К., 93). Показательным является также встречающееся у Платонова словосочетание *время жизни*.

Согласно О. Шпенглеру, время определяется направлением [13, 232, 277–278, 329–330, 335]. Время есть направленность жизни вперед. Время и время жизни (что одно и то же) характеризуются как вектор, чистое стремление. У А. Платонова мы тоже встречаем явный случай подчеркивания направленности времени, ср. в повести «Котлован»: устало *длилось* терпенье на свете, точно все живущее находилось где-то *посредине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направление* (131). Направленность человеческой жизни вперед интерпретируется Шпенглером как стремление человека вдаль: «Но даль — это вместе с тем и *историческое* ощущение. В дали пространство становится временем. Горизонт означает будущее» (курсив автора. — М. Д.) [13, 415]. В произведениях А. Платонова зрелого периода творчества представление о будущей жизни человека как о пространственной дали встречается очень часто. В языковом плане этому соответствует совмещение в одном контексте понятий «жизнь», «будущее» и «пространство», ср.: «Ворота депо были открыты в вечернее *пространство* лета — в смуглое *будущее*, в *жизнь...*» (Ч., 218). Выражению того же смысла служат такие конструкции, как *жить в даль/вдаль, даль жизни*. «Будущее» и «даль» тоже контаминируются у Платонова. Переживание жизни как имеющей направление порождает у А. Платонова представление о жизни как дороге, пути. Этот мотив одинаково часто звучит как по отношению к героям, пребывающим на одном месте, так и по отношению к героям-странникам (в этом случае наглядность образа увеличивается), подробнее см.: [4].

Для переживающего свою жизнь человека времени не существует, оно создается только деятельностью рассудка. Сущностное различие субъективного и объективного (физического) времени порождает у человека ощущение неуловимости времени. О. Шпенглер говорит о «мучительной внутренней загадке» и «зловещей, манящей, неразрешимой загадке времени» (курсив автора. — М. Д.) [13, 279]. Эта загадка, неуловимость времени мучает и многих героев А. Платонова. Так, о Захаре Павловиче, герое романа «Чевенгур», мы узнаем, что он «ни разу... не ощутил времени, как встречной твердой вещи, оно существовало для него лишь загадкой в механизме будильника» (220). Почувствовать время ему удастся только тогда, когда он представляет его как пространственное движение *вдаль*: в виде «движения горя» и «путешествия Прощки от матери в чужие города» (223) (т. е. в полном соответствии с концепцией О. Шпенглера).

Загадочность времени заключается не только в направленности жизни вперед, но и в постоянном превращении живого времени в отмершее, ставшее. Здесь направленность времени вперед и его необратимость встречаются с противонаправленным движением: время неумолимо уходит назад: так, в Чевенгуре «*время безнадежно уходило обратно жизни*» (452).

Платонов подчеркивает неумолимость хода объективного времени. Этой цели служит, в частности, такой языковой прием, как буквальное прочтение следующих метафор: *время течет/течение времени/текущее время; время идет/ход времени; время вышло, время уходит*. В стандартном языке идея материального движения времени в этих выражениях не просматривается. Платонов разворачивает названные метафоры в яркие зрительные образы путем дополнительного подчеркивания идеи физического движения. Так, например, ход времени («время вышло») может сравниваться с движением человека: «*День окончился, словно вышел из комнаты человек — собеседник*, и ногам Дванова стало холодно» (Ч., 490). Американский исследователь А. Платонова Т. Сейфрид, отмечая такую важную для платоновского языка особенность, как «колебание между полюсами конкретного и абстрактного», в подтверждение своей мысли приводит несколько примеров буквализации «мертвых» метафор, в том числе во фразе: «*Текущее время тихо шло* в полнотном мраке колхоза...» (К., 137). Как отмечает Т. Сейфрид, эта фраза представляет сплав бюрократического клише «текущее время!» и обычного выражения «время идет» [10, 312–313]. Здесь, однако, надо отметить важное значение подчеркивания физических признаков движения: «*тихо шло*», а

также слабую проявленность «бюрократического» компонента в сочетании «текущее время»: основным в этом и других подобных случаях является идея непрерывного, неумолимого, постоянного, текучего хода времени. В сочетании «текущее время» слово *текущее* является скорее причастием, чем прилагательным, в нем подчеркнута идея движения (ср. также примеры со словосочетанием *течение времени*: «— Как будто опять потеплел, — обнаруживал Воцев *по течению времени*» (К., 147); «...он долго не мог уснуть, считая *течение времени*» (Джан, 587)). У А. Платонова в качестве показателя хода времени может выступать движение небесных светил, времени суток (вечера, ночи) и даже времен года, ср: «...*время мира, как обычно, шло вдалеке вслед солнцу*» (Р. П., 126–127); «...был уже вечер, *луна быстро, как время, всходила на небо* за стенами учреждения, *точно отмечая ежеминутную истекающую молодость*» (Сч. М., 40); «*Слабая ночь шла над ними...*» (Джан 637); «...*шло большое звездное время*» (Джан, 601); «...*идет ночь по краю мира* в виде остатка вечерней зари» (Сч. М., 18); «Сторож, отделавшись, еще стоял у паперти, *наблюдая ход лета*»... (Ч., 196). Усиление осязаемости хода времени достигается также путем подчеркивания звукового фона, часто присутствующего в платоновских описаниях, ср; «Сербинов и Софья Александровна находились под старым деревом; его листья *равномерно шумели* в потоке постоянного высокого ветра, *словно время стало слышимым на своем ходу и уносилось над ними*» (Ч., 515).

Стремление А. Платонова «ощутить время» находит свое отражение в других часто встречающихся у него случаях материализации, «овеществления» времени. Это достигается за счет ряда языковых приемов, в основе которых лежит избыточное с точки зрения стандартного языка употребление слова *время* в конструкциях, указывающих на временной отрезок. Здесь, в первую очередь, надо указать на генитивные конструкции со словом *время* в качестве ключевого и наименований времен суток и времен года (и их эквивалентов) в качестве зависимых. В стандартном языке в подобных случаях слово *время* должно было бы быть опущено, ср: *в вечернее время, во время вечера* [= по вечерам]; *ночное время* [ночь]; *в ночное время, во время ночной тьмы, во время тьмы, в невидимое время* [= ночью]; *в зимнее время* [= зимой]. Другой, сходный прием — употребление Платоновым вместо наречий или наречных сочетаний атрибутивных оборотов со словом *время*, ср: *в следующее время* [= затем, вскоре]; *в старое время* [= раньше]; *в прошлое время* [= раньше, в прошлом]; *в раннее время* [= рано]; *в недавнее время* [= недавно]; *на долгое время* [= надолго]; *долгое время*

[= долго]; *на будущее время* [= на будущее]; *в скорое время* [= скоро]; *в обыкновенное время* [= обычно]; *в недавнее время* [= недавно]; *в дальнейшем времени* [= в дальнейшем] и т. д. Такие конструкции у А. Платонова значительно разнообразнее, чем в стандартном языке (*в былое время, в скором времени*). Той же цели «овеществления» времени служит у А. Платонова употребление генитивных конструкций со словом *время* вместо придаточных времени, ср.: «Выждав *время всеобщего сна*, Никита встал и осмотрел сначала Копенкина» (Ч., 274) [= когда все уснули]; «...он [Чепурный] знал, что природе давно известно о коммунизме в городе и она не мочит его *в ненужное время*» (Ч., 544–545) [= когда не нужно] и т. д. Используя отмеченные приемы материализации времени, А. Платонов тяготеет к восстановлению более ранней, архаичной стадии развития языка. Это подтверждает сравнение платоновских конструкций с данными древнерусского языка, где широкое распространение имели обороты со словом *время*, вместо которых в современном языке используются указания на конкретный временной отрезок или придаточные времени, ср.: *въ врѣмѣ зимы, в стоудено время, время зимно; в вешнее время; въ врѣмѣ жатвы, въ жатвное время; врѣмѣ покосно; въ врѣмѣ съзрѣнья ихъ, въ время плода; въ врѣмѣ старости; время стѣны масопусть; предъ временемъ паскы* [11, т. 1, 495].

Еще одним средством преодоления «загадки» времени и его неуловимости служит у А. Платонова подчеркивание счета времени. В разработке этой темы А. Платонов следует О. Шпенглеру, который отмечал отличие по признаку «счетности» субъективного и объективного, физического времени. Становление, как подчеркивает вслед за А. Бергсоном О. Шпенглер, «лишено числа» [13, 251], поэтому переживание направленности жизни вперед «не поддается никакому числовому определению» [там же, 333]. Счет и числа господствуют в пространственно-понятийном мире, там, где уже произошел переход от становления к ставшему. Считать можно только объективное время. У А. Платонова счет времени его героями — важная характеристика понятия времени, ср. следующие примеры: «Он [Дванов] прохаживался и возвращался обратно, слушая тьму и считая *медленное время*» (327); «Но Чепурный не знал сегодняшнего месяца и числа — в Чевенгуре он забыл *считать прожитое время...*» (Ч., 430); «...от нетерпения сердца он [Чагатаев] долго не мог уснуть, считая *течение времени*» (Джан, 587); «Яков Титыч от времени до времени очищал дом от травяных куч, чтобы через окна шел свет и он мог *считать проходящие дни*» (Ч., 487); «...будильник его [сторожа] запутался в мно-

голетнем *счете времени*» (Ч., 196). Счет характеризует время ставшее, мертвое, исчезающее из жизни. У А. Платонова признак отмирания времени выражен эксплицитно, ср: «продолжается одно и то же, только зря *портится время*» (Ч., 400); «детское погубленное время» (Ч., 317); «шло большое звездное время, что безвозвратно проходит, считая свои *отмирающие части*» (Джан, 601). Художественный образ отмирающего времени А. Платонов тоже мог заимствовать у О. Шпенглера, в книге которого встречается следующее рассуждение: «В нем [пространстве] властвует длительность, *обломок отмершего времени* <...> (курсив наш. — М. Д.) [13, 336].

Важность счета времени отражается у Платонова в часто встречающемся в его произведениях образе часов (о важности этого образа у А. Платонова см. также: [12, 244–245, примеч. 36]). Значимость часов для новоевропейской культуры неоднократно подчеркивалась О. Шпенглером [13, 290, 292, 336]). Часы «овнешняют» время, делают его наглядным, — именно поэтому для платоновского героя Захара Павловича загадка времени первоначально сводилась к загадке часового механизма. В повести «Котлован» упоминается о сельских часах, на которых изображен розовый цветок, «чтобы утешать всякого, кто *видит время*» (К., 88). А. Платонов вслед за О. Шпенглером показывает связь между неумолимым ходом часов и конечностью человеческой жизни. О. Шпенглер говорит об этой связи как следствии нашей объективации времени: «...поскольку мы сами опознаем себя существующими в этом пространстве, то нам известно и о *собственной нашей длительности* с ее границами, о которых нескончаемо напоминают нам *стрелки наших часов*» (курсив наш. — М. Д.) [13, 336]. У А. Платонова часы или заменяющий их колокол «*сокрушают*» время (Ч., 196), а маятники «*сгоняют накапливающееся время*» (Сч. М., 49). Часы, идущие вперед, отсчитывают ход жизни, начиная с момента рождения человека, ср: «Ребенок курьерши то плакал, то утешался, *часы-ходики шли над ним вперед...*» (Сч. М., 51). Именно поэтому у человека возникает желание победить ход часов: «Будильник работал на обеденном столе, и Шумилин про себя завидовал ему: *часы всегда трудятся*, а он прерывает свою жизнь на сон. А Дванов времени не завидовал — он чувствовал свою жизнь в запасе и знал, что *успеет обогнать ход часов*» (Ч., 338). Мерный и постоянный звук маятника или часового механизма представляет собой самое наглядное выражение счета времени. Эту же идею выражают те мерные гукающие звуки, которые слышит в пустыне Чагатаев, а также постоянное

биение человеческого сердца. Сердце само отсчитывает время жизни, см.: [12, 241–242].

Переход времени из настоящего в прошлое, его исчезновение является одной из сторон загадки времени. О. Шпенглер пишет: «Чем-то совершенно непостижимым предстает то, что превращает будущее в прошедшее, и это сообщает времени — в противоположность пространству — ту полную противоречий зловещесть и гнетущую двусмысленность» [13, 232–233]. Тайна прошедшего времени тревожит мысль и чувство платоновских героев, ср. «*Навсегда потерянное время* вызывало в нем [Пашинцеве] яростные воспоминания...» (Ч., 313); «Все слушатели вздохнули с искренним сожалением о том, что *ушло и не остановилось*» (Ч., 277). О. Шпенглер говорит о времени как первооснове трагичности жизни: «*Время* и есть самое трагическое. <...> Наша трагичность возникла из чувства *неумолимой логики становления* (курсив автора. — М. Д.) [13, 288]. Понимание трагичности и безысходности, связанных с неумолимым движением времени, заставляет платоновских героев желать остановки времени, его прекращения. Так, Воцев в повести «Котлован» смотрит «в мертвую массовую муть Млечного Пути» и ожидает, «когда же там будет вынесена резолюция *о прекращении вечности времени, об искуплении томительности жизни*» (135). Центральное место проблема прекращения хода времени получает в романе «Чевенгур» (1929–1929) в связи с особым характером организации чевенгурской коммуны.

Исследователи платоновского творчества В. Варшавский и Х. Гюнтер установили сходство между устройством чевенгурской коммуны и средневековыми движениями хилиастов. Было отмечено, что в основе чевенгурской коммуны лежит милленаристско-эсхатологическая модель: чевенгурские большевики — это апокалиптики, ждущие конца света [1; 2; 3]. Однако необходимо отметить, что в Чевенгуре жаждут не просто конца света, а собственно прекращения *истории*, которая понимается как неумолимый ход времени индивидуальной человеческой жизни. Как мы уже отмечали, сопряжение этих понятий образует фундамент философии истории О. Шпенглера. В романе «Чевенгур» носителями аналогичных взглядов являются несколько персонажей: Сербинов, Александр Дванов и идеолог чевенгурского коммунизма Чепурный. О причине установления коммунизма в Чевенгуре, которая заключается в борьбе с постоянно отмирающим и исчезающим временем человеческой жизни, писатель говорит через восприятие Александра Дванова: «Дванов почувствовал *тоску по прошедшему времени: оно постоянно сбивается и исчезает*, а человек остается

на одном месте со своей надеждой на будущее; и Дванов догадался, почему Чепурный и большевики-чевенгурцы так желают коммунизма: он есть *конец истории, конец времени, время же идет только в природе, а в человеке стоит тоска* (495). Здесь словом «время» назван объективированный ход физического времени, которое обладает качественно иными свойствами, чем субъективное время, совпадающее с направленностью жизни вперед, «надеждой на будущее». (Употребление А. Платоновым слова «время» в разных смыслах — для обозначения «природного» и «человеческого» времени — было отмечено Е. Толстой-Сегал [12, 242].)

Дванов верно подметил особенности чевенгурской коммуны: чевенгурские большевики в лице их идеолога Чепурного действительно желают прекратить ход времени. Безостановочность хода времени и невозможность для человека достичь в этом движении конечной цели сопровождаются ощущением тоски. О. Шпенглер говорит о тоске как о глубинном прачувстве, связанном с идеей времени и судьбы [13, 232, 273]. Прачувство тоски связано с ощущением долготы времени, его бесконечности. Целью Чепурного как раз и является уничтожение долготы времени, и, следовательно, долготы истории: Чепурный *«прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре»* (470), и *«длгое время истории кончилось»* (419). Слово «будущее», имеющее для человека роковое значение [13, 232], перестает для чевенгурцев быть таковым. Будущее время становится вечным настоящим: в Чевенгуре *«наступило будущее время и был начисто сделан коммунизм»* (Ч., 482).

В романе «Чевенгур» А. Платонов не ставил перед собой цель показать формирование или подробную аргументацию воззрений своих героев на историю и время, он просто вложил в их уста те взгляды, которые глубоко волновали его самого. В отношении Чепурного эта лакуна ощущается наиболее явственно. А. Платонов заполняет ее следующим образом: он описывает восприятие времени Чепурным в тех же терминах, в которых раньше говорил о Захаре Павловиче. В отношении Чепурного «загадка времени» превращается в «тайну времени» (470), а осязаемая картина времени в виде *«путешествия Прошки от матери в чужие города»* и *«движения горя»*, которую представляет себе Захар Павлович, дублируется у Чепурного желанием *«положить конец движению несчастья в жизни»* «всех мучеников земли» (Ч., 420).

А. Платонов настолько глубоко прочувствовал и отразил в романе «Чевенгур» взгляды О. Шпенглера, что использовал и развернул в зрительно наглядный образ метафору, лежащую в основе

названия книги — «Закат Европы». Закат отмечает окончание дня, вечер. В словах закат и вечер присутствует идея завершения времени. Описывая чувство прибывшего в Чевенгур Александра Дванова, А. Платонов называет наступившее послереволюционное время «вечером истории». Оно совпадает у героя с ощущением «вечера» своей жизни. Таким образом, время истории и человеческой жизни совпадают: «*Революция прошла, как день. <...> В мире было как вечером*, и Дванов почувствовал, что и в нем *наступает вечер*, время зрелости, время счастья или сожаления. В такой же, *свой вечер жизни* отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро. *Теперь начинался иной вечер* — быть может, уже был прожит тот день, утро которого хотел видеть рыбак Дванов, и сын его снова переживал вечер» (Ч., 470). «*Кончается моя молодость, — думал Дванов, — во мне тихо и во всей истории проходит вечер*» (Ч., 471). Наступивший вечер и знаменует конец истории, конец времени. В разговоре с Двановым Чепурный связывает эти понятия вечера и конца истории (времени):

«— *История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут, —* сказал Дванов Чепурному.

— Это верно, — удивился Чепурный. — Как я сам не заметил! Поэтому *вечером* и птицы не поют — одни сверчки: какая ж у них песня! Вот у нас — постоянно сверчки поют, а птиц мало, — то у нас *история кончилась!* Скажи пожалуйста — мы при-мет не знали!» (Ч., 471).

«Окончание истории» в Чевенгуре не может не быть связанным с окончанием времени жизни населяющих город людей. Действительно, все они, кроме Прокофия Дванова, погибают под ударами неизвестного врага, а для Александра Дванова его «вечер жизни» заканчивается в материнских водах озера Мутево. Увидеть утро следующего дня ему не удается.

В романе «Счастливая Москва» (1933–1926) проблема связи времени жизни человека с историческим временем получает новое освещение. Писателя интересует причина всемирной истории, «долготы» исторического времени, устремленного в бесконечность. Происхождение исторического времени (а следовательно, и времени вообще) А. Платонов усматривает в наличии у человека сознания. Именно сознание отличает человека от животного и выделяет из общего потока природной жизни. Время рождается человеческим разумом. Здесь А. Платонов полностью следует О. Шпенглеру, который указывал: «Для первобытного человека слово „время“ лишено значения. <...> Он имеет время, но ничего о нем

не знает. <...> «Время» ... есть *открытие*, совершаемое нами лишь в мыслительном акте; мы создаем его как представление или понятие...» (курсив автора. — М. Д.) [13, 278]. (Ср. описание в романе «Чевенгур» восприятие времени Чепурным: «время прошло скоро, потому что *время это ум, а не чувство*, и потому что Чепурный *ничего не думал в уме*» (433).) Рассмотрим, как эта проблема представлена в романе «Счастливая Москва».

Герои этого произведения А. Платонова бьются над загадкой человеческой души. Самбикин в разговоре с Сарториусом в качестве «основной тайны жизни» (32) сначала называет двойственность человеческого сознания, но потом в травестийном духе настаивает на том, что душа находится в пустоте кишок. Показательно, что в обоих случаях Самбикин связывает понятие души со всемирной историей: «То, что человек способен *думать вдвойне* по каждому вопросу, сделало его лучшим животным на земле... <...> здесь разница в пустяке, хотя пустяк этот решил *всемирную историю*» (32); «*Эта пустота в кишках* всасывает в себя все человечество и движет *всемирную историю*» (34). Собеседник Самбикина Сарториус не принимает этого травестийного снижения: причина истории, по его мнению, заключается не в пустоте кишок, а в наличии у человека высокоразвитого мозга: «Если бы страсть жизни средоточилась лишь в темноте кишок, *всемирная история не была так долга и почти бесплодна* <...>» (39). Надежды на решение проблемы души Сарториус и другие герои романа возлагают на социализм. Они грезят о «высшем человеке», в котором будет побеждена раздробленность человеческого существования. Это греза о Предвечном Человеке, Адаме Кадмоне. Это также тайная мечта о прекращении истории и одновременно о решении проблемы человеческой судьбы в связи с полным исчезновением времени. Платоновский Сарториус, будучи одним из «рациональных практиков», знает «о *протяженности истории, о долготе будущего времени*» (23), но мечтает о победе человека над ними. Ему, в частности, снится сон о том, что «составлен весь *арифметический расчет будущего исторического времени*, дабы судьба стала безопасна и *никогда не пришла в упор отчаяния*» (32). Идея направленности человеческой жизни вперед как судьбы принадлежит О. Шпенглеру, и соединение А. Платоновым понятия исторического времени и человеческой судьбы еще раз выдает его пристрастие к концепции немецкого философа.

Увлечение А. Платонова идеями О. Шпенглера не носило чисто умозрительного характера. Взгляды О. Шпенглера были активно усвоены А. Платоновым, пропущены им сквозь себя и отразились

в художественной системе писателя. А. Платонов, так много размышлявший о «загадке времени» и пытавшийся вслед за О. Шпенглером «заклясть» время, победить его непреложность, достиг этого своими бессмертными творениями и величием творческого гения.

ЛИТЕРАТУРА

1. В. Варшавский. «Чевенгур» и «Новый Град» // Новый журнал. Нью-Йорк, 1976, кн. 122.
2. Х. Гюнтер. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. М., 1991.
3. Х. Гюнтер. О некоторых источниках миллениаризма в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994.
4. М. А. Дмитриевская. Миросозерцательные истоки мифологемы «жизнь-путь» у А. Платонова // Семантика русского языка в диахронии. Калининград, 1994.
5. Н. В. Корниенко. «Эфирный тракт»: (К истории текста повести) // Russian Literature, 1992, vol. 22, No 3.
6. А. П. Платонов. Избранные произведения: Рассказы, повести. М., 1984.
7. А. П. Платонов. Ювенильное море: Повести, роман. М., 1988.
8. А. П. Платонов. Вся жизнь. М., 1991.
9. А. П. Платонов. Счастливая Москва // Новый мир, 1991, № 9.
10. Т. Сейфрид. Писать против материи: о языке «Котлована» Андрея Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994.
11. Словарь древнерусского языка XI–XIV вв. М., 1988, т. 1–4.
12. Е. Толстая-Сегал. Натурфилософские темы в прозе Платонова 20–30-х гг. // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1979, vol. 4.
13. О. Шпенглер. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. I: Гештальт и действительность. М., 1993.

«НАМ ВРЕМЯ УСТРОИЛИ С ЦЕЛЬЮ ГИПНОЗА...»

Тема настоящих заметок — весьма своеобразная концепция времени в творчестве современного русского поэта Алексея Цветкова. Цветков был лидером поэтической группы «Московское время», в которую входили Бахыт Кенжеев, Александр Сопровский, Сергей Гандлевский, а также ныне известный преимущественно своими шовинистическими выступлениями Александр Казинцев. Во второй половине семидесятых годов Цветков уехал в Америку. В «Ардисе» вышли три его поэтических сборника: «Сборник пьес для жизни соло» (1978), «Состояние сна» (1981) и «Эдем» (1985). Сейчас Цветков живет в Европе.

Его поэзия — благодатный материал для лингвистических исследований, потому что сама она глубоко лингвистична. Это проявляется не только в постоянном экспериментировании над языком, но и в том, что драматический роман поэта с языком составляет ее основной сюжет. Преодоление «гипноза» языка (*Умом помыкают слова*) — нерв этой поэзии.

Частью борьбы с навязанными извне — прежде всего языком — концептуализациями и представлениями является для Цветкова борьба с линейностью, однонаправленностью, необратимостью и альтернативностью времени. (О различных концепциях времени в языке и философии см. [4].) Из его произведений можно составить своего рода «Критику»: Цветков методично, оди за другим опровергает эти, с его точки зрения, предрассудки.

Время идет вперед — такова первая навязанная языком идея. Хорошо известно, что язык не вполне последователен в этом отношении, ср. хотя бы почти противоположные по смыслу слова *предстоящий* и *предыдущий*; однако в целом именно такое представление о времени закреплено в языковой картине мира. В полемическом задоре поэт предлагает самые экстравагантные направления этого движения; ср. *И время потекло назад и вверх; Минута текла поперек*. Но, конечно, наиболее частый случай — это движение назад, в направлении, обратном привычному (здесь, как это часто бывает, новаторство оборачивается архаикой): *Попытное движение времен; Скоро времени вода повернет к истокам; о опои меня своим фреоном назад*. Соответственно назад движется и жизнь, и любовь:

лишь бы поступью обратной
 проступала на траве
 в слатце рыбой аккуратной
 четкой мухой в янтаре

Можно привести здесь и менее декларативный, а потому еще более интересный пример:

сколько мне лет спрашивал старших
 они отвечали четыре с половиной
 примерял этот возраст как дивное платье
 сравнивать было не с чем

 четырех с половиной уже не доставало
 хотелось быть всегда

Заметим, что желаемое время отсчитывается здесь назад, тогда как в обычном языке фраза *Хотелось быть всегда* понималась бы в смысле отсчета времени вперед.

Однако Цветков не удовлетворяется поправкой в направлении движения времени. Он оспаривает и саму идею о том, что время вообще «идет», движется (впрочем, это тоже легкая добыча: в языке легко *останавливается* все, что *движется*, а выражение *время остановилось* тем более вполне стандартно). У Цветкова время не всегда *течет*, может и застывать — здесь переосмысливается традиционная метафора времени как воды:

но в замерзшем времени нет вреда
 для растений звезд и зверей
 потому что слеп известковый мозг
 потому что мир этот горный воск
 застывающий без труда
 и в колодезном круге верней чем ты
 навсегда отразились его черты
 эта каменная вода

Для Цветкова очень характерны эти разрывы в ткани времени (*напрячься и времени больше не бу*), когда прошлое вдруг перестает исчезать (*навсегда* — вообще одно из его любимых слов), а будущее не наступает: *Как будто воздух намертво врисован, / а на лице — разлуки борозда, / где сквозь меня на бляющих рессорах / трамвайные несутся поезда; или облако, как сизый хвост жеребий, / сотни лет полощется в воде. / По утрам перегрызаем вены, но и кровь не покидает вен; Там нож упал и в землю не вонзится.* Ср. также:

Что это, Господи — прорванный край —
 дырка во времени — Кант записывает.
 Прошлое с будущим сводит игла.

Отсюда и апология «состояния сна» (так называется второй сборник Цветкова) с его обратной временной перспективой. Сон для него — возможность вырваться из гипнотического плена навязанных представлений. (Впрочем, Цветков предлагает и другие возможности: алкоголь, нембутал или ангина — все, что дает так называемые «измененные состояния сознания».)

Представление Цветкова о времени сна перекликается с идеями П. А. Флоренского, см.: [3, 82–89]. Человек видит сон, в котором развитие событий заканчивается выстрелом, а проснувшись, обнаруживает, что его разбудил звук хлопнувшей двери, который он и принял за выстрел. Конец сна совпадает с началом бодрствования — этот парадокс Флоренский объясняет тем, что «в сневидении время бежит <...> навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно *вывернуто* через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы» [3, 87].

Интересно, что с более реалистическим, но менее поэтическим объяснением Б. А. Успенского концепция Цветкова не пересекается [2, 14]: во сне мы видим смутные, аморфные, не связанные друг с другом образы, а при пробуждении под влиянием внешнего импульса прочитываем их определенным образом. «Итак, события мгновенно организуются, выстраиваясь в линейный ряд: мы видим их сразу как бы озаренными внезапной вспышкой прожектора».

Впрочем, в своем третьем сборнике «Эдем» Цветков уже не нуждается во внешних оправданиях отказа от традиционных схем:

безвыходен сон как душевная поза
уловка в ночную страду
нам время устроили с целью гипноза
события видеть в строю

А их не нужно видеть в строю. Раз время то останавливается, то рвется, то сворачивает в сторону — нельзя вычертить временную ось и намертво закрепить на ней события. Каждое событие тогда будет свободно плавать в воде времени:

все события в ней отразились врозь
хоть рояль на соседа с балкона сбрось
он как новенький невредим

Но если так, то естественно, что синхронизация событий произвольна. Все со всем может существовать одновременно. Нарочитое смешение временных пластов — один из излюбленных приемов Цветкова. Ср., например (такого рода примеров можно привести огромное количество):

но пульс не собьется с пунктира
покуда стоит Вавилон
покуда на стогнах Путивля
Икштар раздирает нейлон

Другая глобальная концептуальная претензия Цветкова к общепринятому представлению о времени связана с идеей его альтернативности. Цветков никак не хочет согласиться, что после некоторого момента произошло либо то, либо другое, и если одно случилось, значит другого не было. Он моделирует свое, ветвящееся время, как бы продлевая до бесконечности тот момент, когда выбор еще не сделан:

Ситуация А. Человек возвратился с попойки

.....
Он посмотрит в окно, где свинцовые звезды навьлет,
Сигарету зажжет, бельевую веревку намылит,
И неловко повиснет, скрипя потолочной скобой.

Ситуация Б. Соблюдая отцовский обычай,
Он пройдет до конца по тропе орденов и отличий.

.....
Что он выиграл, бедный, с ветрунутой болью в лице?
Ситуация А. Ситуация Б. Ситуация С.

Обратим внимание на употребление местоимения «он». Очевидно, что, наставляя на одновременном существовании разных версий развития событий, мы неизбежно сталкиваемся не только с хорошо известной в логике проблемой отождествления объектов в разных возможных мирах, но еще и с проблемой взаимоотношений между объектами разных миров. Однако Цветкова это не пугает, а, напротив, увлекает. В последнем сборнике «Эдем» он даже делает объектом этого эксперимента себя. «Из чтения собранных здесь фрагментов и некоторых стихотворений легко заключить, что все они написаны Цветковым, одним из действующих лиц. Автор пытается создать впечатление, что сам он впоследствии покинул место действия и уехал в Америку. <...> Истины ради следует пояснить, что в действительности Цветков благополучно прописан в черте города на площади родителей. <...> По выходе из наркологической клиники Цветков начисто избавился от симптомов навязчивого бреда, слишком естественных в его состоянии. Его душевное здоровье теперь вне опасности, в связи с чем он восстановлен в должности диспетчера стекольного завода. Любопытно, что сам он начисто отрицает приписываемое ему авторство («Эдем»).

Цветков, конечно, уехал в Америку. Но Цветков остался жить в Городе. От имени второго написано стихотворение, обращенное

к первому: «Пищу тебе из общего давно»: / <...> *помнишь Розку / из горного? мать прочила ее / тебе в невесты, ты уехал — я / женат на ней. / <...> Помнишь, у тебя / (у нас, пожалуй) был такой прием / самооценки <...>*. Пока речь идет как будто о двух разных людях (*наш июль / совместный* и т. п.). И далее:

...Не позволения приподнять завесу
 моей взаимной тайны, не раздела
 загробной репутации твоей
 я требую. Из Андерсена мне
 играть не надо. <...>
 Я — прежний ты, твой изоним, привоюем
 Приноровленный к мертвому стволу.

 Я был тобой. Не предавай меня.

Если я был тобой, то это «мы» или «я»?; ср. сочетание слов *мой* и *взаимный*.

В поэзии Цветкова ясно ощущаем научный субстрат. Однако в отличие от науки, которая может лишь объяснить мир, поэзия способна создать мир — не более иллюзорный, чем тот, который мы считаем настоящим.

Самый верный способ выступить в роли Творца — это *окунуть* свою память в прошлое. Поэтому огромное место в поэтическом мире Цветкова занимает воспоминание — и как процесс, и как результат. «Вспоминая, мы сочиняем время заново, и оно не хуже и не лучше «настоящего», оно так же иллюзорно. Можно назвать его как-нибудь иначе — «фрема» или «хрема» (А. Цветков. «Просто голос» // «Знамя», 1992, № 8).

Модус воспоминания открывает для Цветкова неограниченные возможности реализации его модели времени. Погружение в память делает естественным и обратный ход времени, и его остановку, как в стоп-кадре (*а отец в своей новой дюралевой лодке / обожженный первым апрельским солнцем / горбится над упрямым мотором / в безветренном дрейфе времени*).

Один из главных мотивов, связанных с возвращением прошлого (или в прошлое), — это для Цветкова все, что связано с фотографией. Ему все кажется, что сквозь *слепящую прорезь картона* старой фотографии он может заглянуть в тот мир и увидеть его в обратной перспективе: *нас в кадре росы ненароком свело / биенье немецкой пружинки / из туч левенгук наставляет стекло / на тщетные наши ужимки / в теснине проспекта удобно видна / оставшихся дней небольшая длина*. Цветков придумывает как бы специальный вид оптики, что-то вроде подзорной трубы,

которую можно направить в прошлое и увидеть его — конечно, каждый раз по-разному: *так я игоря вижу подзорно / позитива прозябшие зерна / пруд придумая в снулой плотве / обуздать не сумею вполне <...> только резкость наводится плохо / в окулре зрачков недолет / видно гибели год недалек.*

Но увидеть — не значит вернуться, да и увидеть удается не всегда: *Там зеркало, в котором отразиться / Всем напряженьем кожи не могу. / Прильну зрачком к трубе тридцатикратной, / У зрения отторгнуты права. / Где ближние мои? где дом? где брат мой? / Где город мой? Где ветер и трава? / Стропила дней подрублены отъездом.*

И все же поэт снова и снова наводит на прошлое свой объектив:

подросшее рябью морщин убирая лицо
в озерном проеме с уроном любительской стрижки
таким я вернусь в незапамятный свет фотовспышки
где набело пелось и жить получалось легко

.....
отставшую жизнь безуспешно вдали обождем
в стволе объектива в обнимку с забытой наташкой
в упор в георгинах под залпами оптики тяжелой
и магнем мощным в лицо навсегда обожжен

Обратим здесь внимание на *забытую наташку*. Феномен отказа от прописных букв, так же как и от знаков препинания, хорошо изучен в лингвистической поэтике и связывается с имитацией внутренней речи. Для Цветкова *наташки, светки, данченки* и даже *брежнев* очень характерны потому, что при воссоздании мира несколько по-иному при каждом акте воспоминания возникает проблема различения и отождествления объектов. Получается своеобразный эффект смазанного изображения. Любая *светка* в этом случае — это и одна и та же Светка из разных возможных миров, и все Светки и Наташки из каждого мира. Так же, как объекты, плохо индивидуализируемы и моменты времени.

Этот эффект можно рассмотреть на следующем примере: *так и ко мне некоторые питали слабость / фреонщица с пельменноборочного / часто заходила в редакцию знакомиться*. Первое наиболее очевидное прочтение — в смысле указания на неадекватное поведение фреонщицы. Однако в контексте всей поэзии Цветкова неочевидно, одна и та же это девушка или разные и один и тот же это возможный мир или нет. В этом смысле неясно, каким образом квантифицирует время слово *часто*.

Особенно заметны смещения в употреблении временных слов в тех произведениях, где Цветков заставляет снова и снова про-

исходить одно и то же историческое событие, и каждый раз *не по тексту*: ср. только один пример: *Не везло в этот раз Ахиллесу, / Совершенно ему не везло, / И копьё, как помешанный дятел, / Избегало искомым пустот. / То ли силу былую утратил, / То ли Гектор попался не тот*. Так, отобрав у читателя подпорки привычных представлений, Цветков погружает его в свое обезумевшее время.

Поэзия Цветкова, к сожалению, пока очень мало публиковалась на родине. Но она, несомненно, скоро будет издана и станет объектом пристального внимания лингвистов (пока, насколько нам известно, существуют всего две литературоведческих работы, посвященных этому поэту: [1; 5]). Конечно, в этих кратких заметках отмечена лишь малая часть особенностей поэтического языка Цветкова.

Закончить хотелось бы рассуждением самого Цветкова на любимую им тему устройства времени: «И если есть Бог, а теперь считают, что непременно есть, надо спросить его, куда девается то, что проходит? Может быть, прошедшее — это все равно что никогда не бывшее. Есть только то, что есть сейчас, а того, что было, сейчас нет. Был город, были в нем какие-то жители, но теперь остается полагаться на память, потому что нельзя уже протянуть руку и сказать: вот!»

ЛИТЕРАТУРА

1. А. З о р и н. Изгнанник букваря // Новое литературное обозрение. 1996, № 19.
2. Б. А. Успенский. История и семиотика // Б. А. Успенский. Избранные труды. М., 1994, т. 1.
3. П. Флоренский. Иконостас // Богословские труды. М., 1972, вып. IX.
4. Е. С. Яковлева. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994.
5. G. S. Smith. Tsvetkov's Lost Paradise // Slavic and East European Journal, 1986, v. 30, No 4.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ

Несмотря на то, что проблема интертекста в настоящее время находится в центре внимания лингвопоэтики, вопрос о смещении и совмещении временных отношений при построении конструкций «текст в тексте» и «текст о тексте» до сих пор всерьез не обсуждался. Безусловно, в других терминах этот вопрос становился предметом исследования самих художников слова при обсуждении ими природы творческого процесса. В частности, в «Разговоре о Данте» О. Мандельштам говорит об изменении «структуры времени» при «соединении несоединимого»: Дант «вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертона времени» [4, 251]¹. Эти слова с не меньшей правомерностью можно отнести к поэзии и прозе «серебряного века», особенно с учетом ее осознанной проекции на «золотой век» русской литературы, ее пушкинскую эпоху.

Соотнесенность начала XX и начала XIX вв. представляла собой одно из «колец возврата» символистской идеи «вечного возвращения». При этом сама пушкинская эпоха соотносилась в сознании символизма и постсимволизма, во-первых, с Древней Грецией и Римом, во-вторых, в связи с генеалогическими корнями Пушкина — с античной Александрией и Египтом. Кроме того люди «серебряного века» жили в атмосфере постоянного «соприсутствия» в их жизни и других веков и культур, что получило отражение как в их творчестве, так и жизнетворчестве, которые часто скрещивались и проецировались друг на друга. Причем временная соотнесенность (возвратность) материализовалась прежде всего в пространственных символах «культурной топографии».

Так, Петербург начала XX в. проецируется, с одной стороны, на «пушкинский Петербург» с доминантной идеей топоса «смерти поэта», с другой — приобретает «египетские черты», и в связи с идеей «умирающая» русской культуры возникает образ Петербурга как египетского города мертвых — некрополя, см.: [5; 8]. Обе эти проекции обнаруживаются в «Египетской марке» (1927) Мандельштама, поэта, который в своем жизне-, а точнее смерте-творчестве повторил печальный опыт Пушкина, см.: [9]. Одним из основных

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 96 04 06341)

¹ Произведения О. Мандельштама и В. Пастернака цитируются по изданиям, указанным в списке литературы.

«адресов» «петербургского текста» становится Медный всадник, благодаря поэме Пушкина оказавшийся символом роковой судьбы как поэта, так и России, и соотносимый с всадником Откровения «имя которому смерть» (Откр. 6, 8). «Медный всадник» является и скрепляющим лейтмотивом романа А. Белого «Петербург» (1916, 1922), главный герой которого Николай Аполлонович Аблеухов в эпилоге попадает из Петербурга в Египет, и, читая «Книгу Мертвых», «в двадцатом столетии он провидит Египет; культура. — трухлявая голова; в ней все умерло; ничего не осталось; будет взрыв: все сметется» [1, 326]. В «Египетской марке» Медный всадник, наряду с Александровской колонной, станет главным местом встречи сумасшедших, у которых на всем остается «привкус меди во рту» (*Только сумасшедшие набивались на randevу у Медного всадника или у Александровской колонны* [4, 64]). А «Страшная каменная дама в ботинках Петра Великого ходит по улицам и говорит: — Мусор на площади... Самум... Арабы... «Просеменял Семен в просеминарий»... Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына!» [4, 78]. Так, «пушкинские цитатные реалии» [6, 19–51] через век оживают, определяя «синхронизм», точнее «анакронизм» «разорванных... событий».

Все эти «кольца возврата» особым образом реализуются и в определенных явлениях поэтического языка, которые позволяют нейтрализовать семантические аномалии при смещении и совмещении временных пластов. Мы остановимся на четырех из них:

1) Использование семантической емкости языковых символов, уходящих корнями в древнюю мифологию и библейские тексты (например, *солнце, море, корабль (лодка), конь и всадник*) и приобретающих приращения смысла в новой литературной эпохе (ср. у А. Белого: *Время — конь без упряжи — оно бежит, бежит, бежит вперед*); одновременно все эти слова являются иносказательными символами поэтического творчества.

У Мандельштама это явление получило название «эллинизма слова», свертывающего и развертывающего во времени свои «пучки смыслов»: «Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек развертывает вокруг себя как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое «Я» [4, 182]. Так, согласно иносказательному коду Мандельштама само «слово» уподобляется «египетской ладье мертвых», в которой — «припасено все для жизни» («О природе слова» [4, 187]). Видимо, и заглавие «Египетская марка» также отражает исповедуемую Мандельштамом «эллинистическую природу слова»: «Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских

покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека» [4, 182]. И такой «хрупкая ладья человеческого слова» попадает «в море грядущего» [4, 186], когда «отшумит век» и «уснет культура». Символ «слово-ладья мертвых» коррелирует с общей мандельштамовской идеей жизни, источником и целью которой является смерть. Мандельштам [4, 318] писал, что «ткани нашего мира обновляются смертью» и «если сорвать покров смерти с этой творческой жизни (имеется в виду Пушкин. — Н. Ф.), она будет свободно вытекать из своей причины — смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет». Следовательно, символы-концепты «солнца» и «похоронного обряда» образуют у поэта постоянную функциональную зависимость точно так же, как древние «мертвые» цивилизации Греции, Рима и Египта, т. е. всего «средиземноморья», были как-то своеобразно переплетены с миром Пушкина.

2) Распирение функций и области действия имен собственных, что дает возможность проецировать различные культурно-исторические срезы и разные жизненные и литературно-текстовые ситуации друг на друга и на «Вечные тексты», тем самым выходя за рамки единого временного пространства.

Так, комбинацию 1) и 2) мы видим в случае наложения друг на друга символического образа солнца и имени Александр, что ведет и к наложению трех временных срезов. Первый срез — эпоха Александра Македонского, который осознавался в Египте как «сын Ра», бога солнца; второй — эпоха Александра I и одновременно Александра Пушкина (последний в некрологе В. Одоевского был назван «солнцем русской поэзии»; сам же Пушкин называл поэта «жрецом Аполлона» («Поэт»), знаком которого в поздней греческой мифологии также было солнце). Соотношение этих двух срезов порождает образ мандельштамовского солнца Александра, ставшего ночным солнцем², которое положили в гроб и похоронили в Петербурге («Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отплевания прах поэта» [4, 157]).

² Ночное солнце стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова, / Слово солнце мы похоронили в нем...» (Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты / Все потот блаженных жен крутые плечи, / А ночного солнца не заметишь ты) дает соотношение «черного» и «желтого» цветов, которое связывается в сознании поэта как с гибелью Вруссалима, так и Российской Империи, см.: [2], и символизирует гибель памяти культуры вообще. Это соотношение, которое дается отчасти через цветные прилагательные, отчасти метонимически через сущности, имеющие черный или желтый цвет, у Мандельштама прежде всего связано с Пушкиным и Петербургом, где к «зловещему дегтю подмешан желток».

Поэтому в известной строке *И вчерашнее солнце на черных носилках несут* (1920) прилагательное *вчерашнее* и настоящее время глагола *несут* не вступают в семантическое противоречие, а вполне вписываются в «древнеегипетский» похоронный обряд.

Третий временной срез «солнца Александра» обнаруживается у Ахматовой в стихотворении, посвященном смерти поэта «серебряного века» — Александра Блока: *Принесли пресвятой Богородице На руках во гробе серебряном Наше солнце, в муке погасшее, Александра, лебедя чистого* (1921), см. также: [6].

3) Вынесение формообразований 1) и 2) в позицию обращения, когда непосредственная адресация при воображаемой диалогической ситуации сближает друг с другом разорванные во времени и культурном пространстве реалии. Ср. в стихотворении Мандельштама «Я не искал в цветущие мгновенья...» (1917), обращенном к Ахматовой: *Больная, тихая Кассандра. Я больше не могу — зачем сияло солнце Александра, Сто лет назад сияло всем?* Как мы знаем, Кассандра — вещая дочь Приама, царя Трои; она была обречена предсказывать одни беды и не находить веры своим предсказаниям. Обращение к ней в стихотворении Мандельштама помещено в контекст пушкинского «Пира во время чумы» (в одном из вариантов: *Но, если жизнь — необходимость бреда, И корабельный лес — высокие дома, — Лети, безрукая победа — Гиперборейская чума!*) и не содержит надежды на «выздоровление», как и более позднее стихотворение «Фаянщик» (1931), имеющее ту же ситуативно-концептуальную пушкинскую проекцию. По контрасту с этим стихотворением, «Лето» (1930) Пастернака книги с символическим названием «Второе рождение» обращено к Диотиме, женщине-пророчице, которая на 10 лет отсрочила приход чумы в Афины. Сам же пушкинский «Пир во время чумы» скрещен во «времени» с платоновским «Пиром», где Сократ ведет диалог с Диотимой и речь идет о любви и творчестве, которые даруют исцеление и бессмертие. Ср. у Пастернака: *И осень, дотоле вопившая выпью, Прочистила горло; и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе — На пире Платона во время чумы. Откуда же эта печаль, Диотима? Каким увереньем прервать забытье? По улицам сердца из тьмы нелюдимой! Дверь настезь! За дружбу, спасенье мое! И хотя далее в книге следует стихотворение «Смерть поэта», своим заглавием соотносящее через век смерть поэта Пушкина и поэта Маяковского³*

³ В свете диалога поэтов и писателей XX в. интересно замечание Пастернака о Маяковском в «Охранной грамоте» [7, 217], где тоже дается сочетание «желтого» и «черного» цветов: «Таким же обманчивым был и механизм его *желтой* кофты».

(ранее в «Охранной грамоте» смерть Пушкина была определена Пастернаком как своеобразное «самоубийство»), Пастернаку ближе пушкинский «Пророк», дарующий поэту «второе рождение» в «аравийской пустыне». И это неслучайно: день рождения Пастернака совпадает с днем смерти Пушкина (29 января по старому стилю), а одним из первых прозаических героев Пастернака был поэт и музыкант с «говорящей» фамилией Шести(о)крылов, соотносимый с шестикрылым серафимом «Пророка». Обращение к пушкинской «свободной стихии» моря и есть залог бессмертия Пастернака: *И это ли происки Мэри-арфистки, Что рока игроу ей под руки лег И арфой шумит ураган аравийский, Бессмертья, быть может, последний залог.* Тут вспоминается и «Осень» (1833) самого Пушкина, отмечающая «время» отплытия его «корабля» в море поэзии: *Громада двинулась и рассекает волны. Плывет. Куда ж нам плыть?...*

4) Использование паронимической аттракции, которая благодаря звуковым возвратам наряду с новой ритмической композицией создает и временную перекомпозицию. Так, в поэтической системе Мандельштама снимается оппозиция между понятием «эллинизма слова» и воскрешением мира мифов древней Эллады, ср.: *Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена — не Елена — другая — как долго она вышивала? Золотое руно, где же ты, золотое руно? Всю дорогу шумели морские тяжелые волны, И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, Одиссей возвратился, пространством и временем полный.* Здесь на переразложении и смешении различных древнегреческих мифов рождается новая языковая модель мира, где неназываемый субъект-адресат — *Пенелопа* — складывается, как в «вышивании», из пересечений звуковых нитей слов: *Помнишь — Не Елена — полотно — полный.* Словесные построения, вписанные в текст и дешифрующие имя рукодельницы, которая на самом деле не вышивала, а вязала и ткала, распуская ночью свои полотна, вплетаются в структурную основу других мифов «греческого дома», в результате чего образуется словесная ткань, возвращающая в мир поэта XX в. «пространством и временем полное» слово.

В связи с последним отметим, что общим для поэтов XX в., чьи имена связываются с течениями модернизма и авангарда, является сначала «квантование» поэтической материи до «мельчайших делений слов», получающих статус определенных «поэтических признаков», а затем скрепление этих «делений-признаков» специфической

Он боролся с ее помощью вовсе не с мешанскими пиджаками, а с тем черным бархатом таланта в самом себе, приторно-чернобровые формы которого стали воамущать его раньше, чем это бывает с людьми менее одаренными».

композиционной техникой, отражающей концепцию строения мира у данного автора. Причем, сам выбор признаков и принцип их скрепления в тексте имеют у одного и того же автора единую концептуальную установку. В основе любой такой установки лежит общее стремление схватить все неисчислимое множество связей и отношений (в какой-то мере освобожденных от временной зависимости), существующих между понятиями, явлениями и предметами в мире.

Типологически можно выделить две полярных тенденции подобного «преломления» и «скрепления» поэтических признаков. Первая тенденция ориентируется на футуристическую поэтику, где на первый план выступает звуковая игра и игра с квазиморфемами, ведущая к стиранию границ между отдельными формообразованиями: звуками, морфемами, словами, строками, периодами. Эту тенденцию в «ранней» своей форме мы и наблюдали в стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917) Мандельштама.

Вторая тенденция ориентируется на поэтику акмеизма, где в сильную позицию попадают «кванты» предшествующих текстов («своих» и «чужих») и при этом происходит, с одной стороны, напряжение всех детерминант памяти этих «цитатных атомов» [10, 124], с другой, — монтаж этих квантованных предтекстов осуществляется так, что отдаленные предтексты, не связанные друг с другом до этого момента, вступают друг с другом в связь, в свою очередь порождая все новые ряды молниеносно множащихся связей. Именно так создается мандельштамовская *На языке цикад пленительная смесь Из грусти пушкинской и средиземной спеси* («Ариост», 1933), где «цитата есть цикада» [4, 218]. Причем, эта «смесь» создается и в поэзии и в прозе, и постепенно в ней все сильнее будет доминировать идея «разрыва», проходящая через все явления жизни, но прежде всего разрыва «века» и «времени».

«Провал», образовавшийся между поэтом и «веком», по словам Мандельштама, напоминает «ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива» [4, 41]. Он же для него знак «цезуры» между двумя этапами его стихотворческой деятельности: на месте этой «цезуры» как раз оказывается его проза — «Шум времени» и «Египетская марка», где поэт хочет найти свое «новое начало» — «второе Я», которого не хватает в поэзии. Сама структура «Египетской марки», рассказывающая историю «бедного», «больного сына» XX в. как бы манифестирует собой распадение времени: текст членится на мелкие абзацы, доходящие до одной строки, средняя длина абзаца — 3, 4 прозаические строки. И Мандельштам подчеркивает нарочитую фрагментарность «ткани» своего произведения, образующуюся методом «склеивания» «текстовых квантов» раз-

ного стиля и происхождения, при котором остаются «следы» *клея и ножниц*. В «Египетской марке» такая фрагментарность иконически представлена в виде текста, разделенного на отдельные строки [4, 75]:

Я не боюсь бессвязности и разрывов.
Стригу бумагу длинными ножницами.
Подклеиваю ленточки бахромкой.
Не боюсь швов и желтизны клея.
Портняжу, бездельничаю.

Одновременно идея «кройки и шитья» и «сшивания белыми нитками» эксплуатируется на композиционном уровне, где шьющаяся Парноку «визитка» все более «сбивается» на «сюртук» Евгения из «Медного всадника» и «шинель» гоголевского героя из одноименной повести. «Швы памяти» автора и героя образуют и несколько внешних «перегородок», «оклеенных картинками». Эти «перегородки» как бы обнажают метод создания «текста в тексте»: «текстовые атомы» вводятся в новую структуру текста «в нарочито фрагментарном виде. <...> Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним» [3, 113]. Ср. в «Египетской марке» [4, 62]:

«Парнок стоял один, забытый портным Мервисом и его семейством. Взгляд его упал на перегородку, за которой гудело тягучим еврейским медом женское контральто. Эта перегородка, оклеенная картинками, представляла собой довольно странный иконостас.

Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты и, не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке, собирались швырнуть в подъезд. Рядом старомодный пилот девятнадцатого века Сантос Дюмон в двубортном пиджаке с брелочками, — выброшенный игрой стихий из корзины воздушного шара, висел на веревке, озираясь на парящего кондора. Дальше изображены были голландцы на ходулях, журавлиным маршем пробегающие свою маленькую страну».

Все эти «наклеенные» на перегородку «картинки» склеиваются «тягучим еврейским медом женского контральто», которое, согласно метонимии «еврейка» — «время, память» («Время — <...> молодая еврейка...», «Память — это больная девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей...»), становится для Мандельштама «голосом времени». Так в отрывке о «перегородках» соединяются прошлые и будущие произведения поэта: «господа, похожие на факельщиков» и «кучер в митрополичьей шапке» соединяют тексты стихотворений «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916) и «Фаэтонщик» (1931), пронизанные пушкинскими реминисценциями «самозванцев», которых «везут без шапки», и «пира

во время чумы». «Тяжелая шапка Мономаха», по аналогии с «визиткой», попадает на головы «кучеров», везущих умирающего поэта. При этом птица-кондор, питающаяся падалью, вызывает в памяти и притчу Пугачева. «Пилот», «выброшенный игрой стихий», ведет к «Стихам о неизвестном солдате» (1937), где поэт не знает, «Как мне с этой воздушной могилой Без руля и крыла совладать». Глагол *висеть* (на веревке) у Мандельштама скорее всего связан с «висельницей» (в том числе и на полях пушкинских черновиков, где изображены повешенные декабристы): в стихотворении 1931 г. он недаром памятью рифмы свяжется с глаголом *умереть*: *Нам с музыкой-голубою Не страшно умереть, Там хоть вороньей шубою На вешалке висеть.*

При этом сам композиционный прием «накленных картинок» заимствован Мандельштамом из «Станционного зрителя» Пушкина: там «картинки» рассказывают историю «блудного сына». В «Египетской марке» поэт XX в. рассказывает нам историю «бедного сына» Петербурга, который «был жертвой заранее созданных концепций с том, как должен протекать роман» [4, 66]. И как и его герой Парнок, Мандельштам в реальной истории XX в. оказался «жертвой» более 100 лет назад созданной концепции «смерти поэта».

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Белый. Петербург. М., 1978.
2. И. Волгин. «Не удостоенные света». Булгаков и Мандельштам: опыт синхронизации // Октябрь, 1992, № 7.
3. Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. М., 1992.
4. О. Мандельштам. Собрание сочинений. В 2-х т., М., 1990, т. 2.
5. З. Г. Минц и др. «Петербургский текст» и русский символизм // Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984.
6. И. Паперно. Пушкин в жизни человека серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. California Slavic Studies XV / Ed. by B. Gasparov et al. Berkeley, 1992.
7. Б. Л. Пастернак. Собрание сочинений. В 5-ти т., М., 1990, т. 4.
8. В. Н. Топоров. Петербург и «петербургский текст» русской литературы // Труды по знаковым системам. XVIII, Тарту, 1984.
9. Г. Фрейдлин. «Сидя на санях»: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы, 1991, № 1.
10. D. Orsić. Цитатность // Russian Literature, XXIII, 1988.