

“ПОЭМА КВАДРАТОВ” КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА: ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

© 2004 Е. О. Козюра

Воронежский государственный университет

В “Поэме квадратов” Константина Вагинова весьма значима “женская” тема. Это ощутимо даже на “формальном” уровне — соответствующая лексика представлена во всех строфах поэмы (кроме второй). “Центральная” оппозиция текста, обозначенная в начале первой строфы, содержит в себе женский компонент:

Да, я поэт трагической забавы,
А все же жизнь смертельно хороша,
Как будто женщина с линейными руками,
А не тлетворный куб из меди и стекла [3, 44].

Женщина входит в поэму в качестве элемента разветвленной системы оппозиций, структурирующих текст. Вообще, обостренная оппозитивность — эксплицитный принцип поэтики “Поэмы квадратов”, что особенно явно видно на примере все той же первой строфы, включающей в себя большое число сочетаний слов с противоположной семантикой. Ср. *трагическая & забава, жизнь & смертельно, смертельно & хороша, медь & стекло*.

Обилие оксюморонов подсказывает, что глубинным смысловым инвариантом образных структур данного текста является “несоединимость”. Исходя из этого, можно предположить, что те образы, которые на “внешнем” уровне “оксюморонными” не выглядят, оказываются таковыми на “глубинном” уровне.

Справедливость этого предположения демонстрирует отождествляемая с *жизнью* и противопоставляемая *тлетворности* (resp. смерти) *женщина с линейными руками*.

Вряд ли справедливо утверждение, что “линейные” руки в авторском тексте фигурировали как *лилейные* и утратили это качество лишь в результате опечатки [1, 183]. Столь богатая “геометрией” “Поэма квадратов” (ср. *куб, овал, круг* и особенно *женские плоскости*) никак не препятствует “линейности” рук. Объясняет эту *линейность* фрагмент из “Монастыря Господа нашего

Аполлона”, в котором герой, увезший в лодке прекрасную статую, приплывает с ней к новой земле: “Лежу в траве. На высоком холме *стоит статуя*, и народ эллинский говорит о ней. Понял язык их, удивлялись они, что в лодке чужеземной нашли *линии свои*” [2, 441]. То есть “линейность” эквивалентна “статуарности”, и женщина с линейными руками — это не только женщина-жизнь, но еще и женщина-статуя. (Такое толкование поддерживается возможной авторской игрой с линейностью/лилейностью. Лилейные (= белые) руки — “атрибут” живой женщины, но вагиновская “колористика” связывает белый цвет со статуей (ср. “И стало страшно мне сидеть у *белых статуй*” [3, 52]), а еще чаще — со смертью). В финале строфы эта статуарность женского прямо выступает в образе *пластических Венер*, так же, как *женщина с линейными руками* противопоставляемых *кубу/кубам*.

Итак, женское, противопоставляемое как жизнь смерти, само включает в себя “нежизненное”. Но этим “раздвоение” женщины не ограничивается, ведь она оказывается еще и *богиней*, Венерой, т. е. существом бессмертным.

Объединяющая женщину и богиню статуарность функционирует в разных случаях по-разному.

В случае с *женщиной* статуя представляет собою скульптурный портрет, пластический образ человека. Но если обратиться к системе тотальных эквивалентностей и противопоставлений поэмы, то к такой характеристике статуи женщины добавится одна немаловажная черта.

Сравним две соседние строки:

А все же жизнь смертельно хороша.
Как будто женщина с линейными руками

В центре каждой строки стоит существительное с развернутым определением. “Вертикальные” связи между строками выделяют “пары” *женщина ~ жизнь* и *с линейными руками ~ смер-*

тельно хороша. Статуарность тем самым соотносима со смертью. Соответственно, женская статуя представляет собою не что иное как посмертный памятник, своеобразное инобытие женщины после смерти.

В случае же с Венерой статуя — земное “воплощение” богини (ср. “Стоит прекрасна и бела / Венеры статуя и символ” [3, 72]), иначе не могущей проявиться в человеческом мире.

Таким образом, статуя — знак, “денотат” которого обретается в ином мире, не на земле. Это либо мир мертвых, либо мир “трансцендентных сущностей”, богов. Статуя — знак того, чего на земле или уже нет, или никогда и не будет, не может быть.

“Десигнатом” этого знака является понятие красоты, прекрасного. Жизнь смертельно хороша, как женщина, то есть, в первую очередь, прекрасна, как женщина. Строка “Жизнь смертельно хороша” имеет “ступенчатое” строение: после жизни идет смерть, а после смерти красота. Отойдя в мир иной, женщина оставляет после себя свою красоту, запечатленную в статуе. Однако, будучи репрезентацией красоты, скульптурный образ “автоматически” отсылает к богине красоты, Венере. Любая статуя не может не репрезентировать Венеру. Этим обстоятельством объясняется появление множественного числа. *Пластические Венеры* у Вагинова — изображения конкретных женщин, но как *символы* красоты они все изображают Венеру, в этом смысле унифицируясь. Конкретную *жизнь*, индивидуальное бытие статуя манифестировать не может.

Теперь рассмотрим соотношение *женских* образов с их “геометрическими” противоположностями.

Женщина с линейными руками и тлетворный куб из меди и стекла преподносятся как “две вещи несовместные”. Основание этой несовместности — характер их связей с *жизнью*.

Женщину связывают с *жизнью* отношения подобия: женщина является наиболее адекватным воплощением жизни. Утрачивая жизнь, умирая, женщина переходит в инобытийное, “неорганическое” состояние, статую, которая тоже *подобие* своего *жизненного* “прототипа”.

Тлетворный куб, напротив, представляет собою “неорганическое” образование, уничтожающее, “разлагающее” жизнь, “попавшую” в него. В отличие от “цельной” женщины он имеет дискретное строение, “обнажающееся” при его “столкновении” со статуей, которая, став инобытием жизни, одновременно стала инобытием божественного. *Куб* при этом как бы “разбивается” на отдельные *квадраты*.

Оппозиция единства и множественности играет существенную роль в структуре первой

строфы поэмы. Эта оппозиция лежит в основе “двухчастной” композиции строфы: первые четыре строки “выдержаны” в единственном числе, вторые четыре — во множественном. Если в первой части мы имеем два “параллельных” единства, *женщину* и *куб*, то во второй эти единства подвергаются противоположным трансформациям. Множество *пластических Венер* сходится в одну точку, небесную Венеру. *Куб*, не умножаясь количественно, раскрывает свою “качественную” неоднородность.

В рамках этой же оппозиции функционирует образ, открывающий “Поэму квадратов”, — *поэт трагической забавы*. Проблематика соотношения единства и множественности — это, собственно, и есть проблематика *трагедии* (ср. заметку Вяч. Иванова “Множество и личность в действии”). Сданной строкой во второй (“множественной”) части строфы коррелирует строка “Снует базар, любимый говор черни”.

“Центральная” оппозиция здесь, естественно, *поэт и чернь*. (Что подчеркивается полярностью их синтаксического положения: *поэт* стоит в начале своей строки, *чернь* в конце своей). Это “метадвустийшие”, по-видимому, отсылает к “пушкинской” статье Вяч. Иванова “Поэт и чернь”, с ее проблематикой *трагического* “разрыва между художником нового времени и народом”.

Интересная параллель обнаруживается и у самого Вагинова: “*Отшельником живу, Екатерининский канал 105. / За окнами растет ромашка, клевер дикий, / Из-за разбитых каменных ворот / Я слышу Грузии, Азербейджана крики*” [3, 37]. Собственно, последнюю строку и можно истолковать как *базар*. *Отшельник* отделен от толпы *окнами*, в шестой строфе “Поэмы квадратов” атрибутом отшельника является *квадратный лоб*. Ср. также *остекленный кабинет* отгородившегося от *красот жизни* отшельника из стихотворения “Отшельники”. В *тлетворный куб из меди и стекла поэт трагической забавы* помещает себя добровольно, сам создает его вокруг себя.

В качестве материала для своего *куба* отшельник использует фрагменты прежней культуры, прежних “жизней” (ср. образ *медного Аполлона* из стихотворения “Бегу в ночи над Финскою дорогой”, а также разнообразные *осколки*, часто встречающиеся в поэтическом мире Вагинова. Вероятно, имеет значение и то, что в алхимической системе соответствий планет и металлов *медь* “принадлежит” *Венере*). *Куб* не имеет “прообраза”. Статуя же есть аналоговый, иконический образ женщины. При этом женщина служит “материалом” для скульптуры, созданной другим, другими *руками*. Благодаря “другому” она получает свое инобытие, становясь фактом

культуры. Отшельник же лишен “другого”, а значит, лишен возможности обрести инобытие, новую жизнь.

“Сталкиваясь” с *пластическими Венерами*, обнаруживая их трансцендентный прообраз, отшельник стремится выяснить свою “генеалогию” и *проваливается* в свои “составляющие”, дабы выйти “сквозь” них к *своему* Единому.

Загадочной в таком контексте выглядит шестая строка поэмы: “Фонтан Бахчисарайский помнишь, друг?”. Отсылка к пушкинскому “Бахчисарайскому фонтану” до сих пор не получила более менее внятной интерпретации. Так, А. Г. Герасимова прямо признает: “значение этой строки <...> остается для нас темным” [3, 173].

Между тем, эта строка — характернейший пример нарушения линейности текста, перенаправляющий взор читателя в интертекстуальное пространство [9, 61].

По мнению А. Л. Дмитренко, “Бахчисарайский фонтан, упоминание которого отсылает к русской романтической традиции, является одним из многочисленных в поэзии Вагинова культурных знаков, семантика которых не исчерпывается аллюзиями на конкретные тексты, но интегрирована в области разнообразных коннотаций” [1, 183]. Однако обращение к “конкретному тексту” пушкинской поэмы оказывается более чем плодотворным, тем более что сама вагиновская строка (“Фонтан Бахчисарайский *помнишь, друг?*”) словно призывает своего адресата к “параллельному чтению” двух текстов. Более того, отголоски “Бахчисарайского фонтана” обнаруживаются и в других вагиновских стихотворных произведениях.

Следуя авторскому “предписанию”, такое “параллельное чтение” должно начинать со второй строфы. И здесь сразу же обнаруживаются соответствия.

Пушкин:
“Гирей сидел, потупя взор;
Янтарь в зубах его дымился” [4, 177].

Вагинов:
“Да, человек подобен океану,
А мозг его подобен *янтарю*,
Что на берегах лежит,
а хочет влиться в пламень
Огромных рук, взметающих зарю” [3, 45].

Строки же из третьей строфы вагиновской поэмы (“Да, тело — океан, а мозг над головою / Склонен в зрачки и видит листный сад / И времена тугие и благие / Великой Греции”) включают в “общее поле” двух поэм еще и мотив зрения.

Уподобление мозга янтарю проясняется известной легендой о происхождении янтаря из слез, упавших в море и застывших. (Забегая вперед, отметим, что “слезная” природа *янтаря* протягивает еще одну нить к пушкинскому тексту с его *фонтаном слез*). Стремление лирического Я “влиться в пламень / Огромных рук, взметающих зарю” (ср. “Я потерял морей небесных пламень” [3, 47]) может быть интерпретирована как своеобразная “тоска по родине”, что позволяет сделать вывод о *небесной* природе “янтарной слезы”, упавшей “на землю”.

Соответственно, *мозг-янтарь*, оторвавшийся от изначальной полноты, концентрирует в себе память о своем прошлом, которое делается его основным содержанием. “Застывшая” память о прошлом проецируется на ось зрения, утрачивающего свои привычные качества и становящегося “транслятором” образов, не связанных с конкретным (и непосредственным) опытом отдельного человека и вообще имеющих внеличный (и вневременной) характер. Поэтому вполне логично вынесение мозга за пределы человеческого тела.

Подобная “модель” накладывается на текст “Бахчисарайского фонтана”, переинтерпретируя пушкинский текст в ином, вагиновском ключе. *Янтарь* из метонимического обозначения курительной трубки превращается в гораздо более “глобальную” деталь, соответствующим образом “перенаправляя” *потупленный взор*.

Однако, *янтарь* Гирея — *дымящийся*, чего в “Поэме квадратов” нет. Но зато есть в другом, чуть более позднем вагиновском стихотворении “Под чудотворным, нежным звоном...” (1924): “Но снова ночь благоухает, / *Янтарным дымом* полон Крым, / *Фонтаны бьют* и музыка пылает / И nereиды легкие резвятся перед ним” [3, 63].

Сюжетную основу этого стихотворения составляют попытки личности обрести себя, поиски собственной сущности, в данный момент неявной (“Полудремотное существование — / Вот что осталось от меня” [3, 62]). “Поле” таких поисков оказывается “культурное наследие”, предлагающее герою самые разнообразные варианты самоидентификации, “перебиранием” которых он и занимается (“Так сумасшедший собирает / Осколки, камешки, сучки, / Переменясь, располагает / И слушает остатки чувств” [3, 63]). Стоит отметить комбинаторный характер подобной деятельности, на что указывает *игральность* слов, соотносимых с картами. В этой комбинаторике соединяются самые разнообразные пути (“то тихий говор хат, то громкие палаты дождей”) и постепенно перед лирическим Я вырисовываются следы его личностного опыта, связанного с *первой любовью* к подруге *многогубной*. Но кар-

тины собственных переживаний (“Обеспокоен смутным страхом, / Рассветом, детством и луной”) резко прерываются приведенным в начале данного экскурса четверостишием, завершающим стихотворение.

Необходимо отметить, что странный “скачок” от “интимных” воспоминаний к “архетипическим” *янтарным* образам (ср. *нереиды* и *Великую Грецию* “Поэмы квадратов”) связан с неким *смутным страхом*, хронологически локализованным в *детстве*, которое играет в этом погружении в себя роль своеобразного “дна”.

Рассматривавшийся нами выше фрагмент “Поэмы квадратов” обнаруживает такую же сюжетную организацию. Здесь также наличествует “путешествие”, “отправным пунктом” которого является культура прошлого: “Струна гудит, и дышат лавр и мята / Костями эллинов на ветряной земле, / И вот лечу подхваченный спиралью. / Где упаду?” [3, 45], конечная же точка представлена так: “И вижу я *несбывшееся детство*, / Сестры не дали мне, ее не сотворить / Ни рокоту дубрав великолепной славы, / Ни золоту цыганского шатра” [3, 45]. После чего следует переход к *тугим и благим временам*, видимым при помощи “мозгового / янтарного зрения”.

В обоих случаях этот переход связан с воспоминаниями о *детстве* и о *женщине*. Причем, всплывая в памяти, эти воспоминания тут же словно стирают из нее все следы личностного опыта, вызывают своего рода “короткое замыкание”, после которого память начинает работать лишь во “внеличностном” регистре. Все это позволяет высказать предположение о травматическом характере этого “узла” воспоминаний. Характер этой травматичности поможет прояснить тот факт, что в стихотворении воспоминание о “реальной” *женщине* влечет за собой “амнезическое” воспоминание о *детстве*, в то время как в “Поэме квадратов” “картина” *несбывшегося детства* связана с отсутствием *женщины*. Встреча с *женщиной* в настоящем неминуемо напоминает лирическому Я об отсутствии *женщины* (а конкретно, *сестры*) в *детстве*. Естественно предположить, что ощущение подобной “нехватки” в “прошлом”, вторгаясь в “настоящее”, оставляет и на нем свой отпечаток, мешает ее “восполнению”. Скрытым нервом этого сюжета является переживание “онтологического” разрыва между лирическим Я и *женским*, невозможность их “коммуникации”.

Обращение к претексту позволит прояснить характер этого разрыва.

В пушкинской поэме наиболее глобален “разрыв” Гирея и Марии. С Марией (в отличие от Заремы) у хана вообще нет никаких точек соприкосновения. Но “некоммуникабельность” этих персонажей соединяется с явственным сходством между ними.

“Изоморфность” Гирея и Марии манифестирована одной формульной лексической конструкцией. Про *злого эвнуха* в поэме сказано: “*Воля хана / Ему единственный закон*” [7, 179], об отце же Марии говорится: “Для старика была *закон / Ее младенческая воля*” [7, 182]. Поэтому появление Марии словно парализует хана: обнаружив равную ему по “силам” *волю*, он не только не смеет “подступиться” к своей пленнице, но и вообще утрачивает всякую жизненную активность.

По-видимому, “акоммуникативные” отношения Гирея и Марии объясняются именно столкновением *воли*. *Воля* “сильных” персонажей пушкинской поэмы должна изливаться в *закон* (ср. “Несет ли Польше свой закон” [7, 177]), находящий свое воплощение в телах, которые не обладают собственной волей (не случайно сравнение *эвнуха с истуканом*). Стать же вместилищем *воли* Другого оба персонажа не могут по своей “природе”. Общего пространства для “встречи” у них нет.

Принимая для себя такую конфигурацию, Вагинов предлагает вариант возможной встречи двух начал. Этот вариант — “фамильное” родство: с *женским* можно коммуницировать, если оно воплощено в *сестре*, происходящей от одного “корня” с мужчиной, являющейся его своеобразным инобытием. В противном же случае “собщаемость” двух начал нарушается.

Однако *сестры не дали*. Каковы же “данности”?

В “Поэме квадратов” стремление *сотворить сестру* не под силу “Ни рокоту дубрав великолепной славы, / Ни золоту цыганского шатра”. С учетом “пушкинского присутствия” в тексте, можно “заподозрить” в этих формулах контрастные аллюзии на двух пушкинских героинь.

Так, параллель *рокоту дубрав великолепной славы* можно обнаружить в “Полтаве”, где *Мария* “свежа, как вешний цвет, / Взлелеянный в тени дубравной” (255) и “езде *прославилась / Девницей скромной и разумной*” [7, 256]. А *цыганский шатер* вполне можно счесть аллюзией на “Цыган” с их *Мариулой*.

В отличие от Марии из “Бахчисарайского фонтана” в их жизни есть “встреча” с мужским началом, однако их отношения с ним все равно протекают под знаком “разрыва”. Мария Ко-

чубей порывает со своим родом ради Мазепы, но затем бросает гетмана, убившего ее отца; Мариула с легкостью оставляет мужа и дочь, уходя за другим табором, т. е. также порывая со своим родом.

Именно “взаимоотношения” с *родовым* и являются той гранью, которая разделяет Марию Кочубей и Мариулу.

Для Мариулы *родового* как будто нет вообще, она (как и ее дочь Земфира) всецело принадлежит своим “страстям”, каждый новый объект которых полностью отменяет предыдущий и все, что было ним связано.

Для Марии Кочубей *любовное* и *родовое* — полярные “субстанции”, которые не могут сосуществовать в одном пространстве в одно и то же время, но они равно действительны в ее “мире” (собственно, их конфликт и приводит Марию к сумасшествию).

Польская княжна из “Бахчисарайского фонтана” погружена в *родовое* и лишена *любовного*; к тому же это *родовое* в поэме имеет выход к “трансцендентному”.

Судя по всему, именно с *родовым* следует связать вагиновское *детство*. Детство ассоциируется с непрерывностью жизни, ее вечным обновлением, то есть как раз с характерными чертами понятия *рода*. Память о детстве — это память о собственных истоках. Примечательно, что в рассматриваемых “пушкинских” претекстах детство — “привилегия” женских персонажей. (В “Бахчисарайском фонтане” дана развернутая картина детства Марии, упоминается и детство ее антагониста — Заремы, но вряд ли можно было бы представить в ней описание детства хана Гирея). Мужские же персонажи лишены “истока” (например, такой персонаж, как Алеко, вообще появляется неизвестно откуда).

“Актуальность” *истоковости* у женщин и привлекает к ним вагиновского лирического субъекта, лишившегося причастности целому. (Ср. “Мой друг ушел и спит с осколком лиры, / Он все еще Эллады ловит вздох. / И чудится ему, что у истоков милых, / Склоняя лавр, возлюбленная ждет” [3, 42]).

Самоощущение лирического Я — самоощущение “осколка” ушедшей культуры, утратившего связь с прошлым и не находящего (и не могущего найти) места в “наступившем”. В *женском* он видит “канал”, через который можно вновь подключиться к утраченной полноте, “влившись” в исток.

Однако *женское* существует лишь в “расщепленном” виде, что обнаруживается и в “Бахчисарайском фонтане”. Мария, “напрямую” связанная с *родом* (и с *небесами*), для персонажа-мужчины недоступна. Единственный вариант

общения с женским — это любовные отношения, связывающие Гирея и Зарему. Но *страсть* никакого выхода к родовому (а уж тем более к “трансцендентному”) не имеет. Она основана на таком взаимодействии двух субъектов, которое не предполагает иных измерений. “Страстные” персонажи направлены лишь друг на друга, делают другого “содержанием” себя, все остальное предается *забвению*.

Отобрав для “иллюстрации” *страстных* отношений Марию Кочубей и Мариулу, Вагиннов наделяет женщину еще и функцией инициатора прекращения страсти, что также способствует утверждению общей “неконтактности” женского.

Надо заметить, что в стихотворных текстах Вагинова имя *Мария* (включая “варианты”) встречается чаще любых других женских имен. Его хронологическое пространство — тексты 1921—1923 гг. Отвлекаясь от анализа всех “случаев” его употребления, упомянем два наиболее показательных для нашей темы.

Первый — стихотворение “Юноша” из книги “Петербургские ночи”, начинающееся строкою “Помню последнюю ночь в доме *покойного детства*” [3, 36]. Далее в числе событий, совершившихся с *юношей*, “вышедшим” из детства, упоминается “В *Польшу* налет — и перелет на *Восток*” [3, 37]. Справедливое указание исследователей на совпадение этой “траектории” с реальным “маршрутом” Вагинова-красноармейца (сначала воевавшего в Польше, а потом на Урале) не отменяет его ассоциаций с “польским” рейдом Гирея. Совершенно закономерным в таком контексте предстает появление в конце текста строки “Но не откроет мне дверь насурмленная *Маша*” [3, 37].

“Польский” колорит присутствует и в образе “чернокудрой *Марыси*”, дремлющей под полубком героя стихотворения “Стали улицы узкими после грохота солнца” [3, 36]. Эта *Мария* совершенно противоположна предыдущей (равно как и *польской княжне*), но в паре с ней она вполне соответствует общей модели взаимоотношений вагиновского лирического Я с женским началом. Называние одним именем противоположных “героинь” лучше всего репрезентирует внутреннюю расщепленность *женского*.

Благодаря “пушкинскому” контексту в тексте “Поэмы квадратов” можно обнаружить неявные *женские* следы. Так, они присутствуют в первом четверостишии второй строфы, где, напомним, нет “женских” лексем.

На скоротечный путь *вступаю* неизменно,
Легка нога, но упадет путь:
 На Киликийский Тавр — под ухом гул гитары,
 А в ресторан — но рядом душный Тмол [3, 45].

Первое двустипение проясняет фрагмент “Бахчисарайского фонтана”, где Зарема, крадущаяся в келью Марии, “во тьме ночной *Ступает легкою ногой*” [7, 186].

Гул гитары начинает звучать “по-цыгански”, *ресторан* же разъясняется ранним вагиновским стихотворением “Бегут туманы в розовые дыры...” из сборника “Путешествие в хаос”: “И в погремушках вся, *Мария в ресторане / О сумасшедшем сыне* думает своим” [3, 16].

Четверостишие пронизано все той же неразделимой двойственностью *женского*, его трансцендентной (“горные” *locus’ы*) и “любвонной” гранями. Стремление придерживаться только одной сталкивается с обязательным присутствием другой, “отменить” которое невозможно.

“Оксюморонное” сочетание в первой строке *скоротечности* и *неизменности* впервые вводит в текст поэмы мотив *кругового движения*, который эксплицитно появится в шестой строке. Скоротечность пути “встречи” с женским и “гармонизации” его ипостасей связана с движением времени, одним из признаков которого является *смертность*. Живое *женское* подвержено смертности именно потому, что движется во времени, живет. Лирическое Я желает включиться в этот “временной поток”, чтобы, обрета смерть, слиться с жизнью. Тщетность этой попытки объясняет последующий ввод уже анализированного нами “янтарного” четверостишия. *Огромные руки, взметающие зарю* также репрезентируют скоротечное (*линейное*) время, они как бы “запускают” его. Принадлежат же *руки*, скорее всего, “утренней” богине Венере, выступающей уже не в *пластической*, а в собственно божественной ипостаси.

Рукам Венеры (а равно и *линейным рукам*) оппозитивен *нерукотворный голос* следующего четверостишия строфы. Включиться во “временную” *жизнь* можно, лишь будучи творением *рук* божества, так же, как обрести статуарное инобытие можно лишь посредством *рук* “другого”. Но, как мы знаем, лирическое Я отпало от божественной полноты, не став “полноценным” творением. Поэтому “на земле” оно не может оставить после себя “аналогового”, “скульптурного” инобытия, но может оставить только *голос* — зажившую “собственной жизнью” *часть себя* (если воспользоваться более поздним поэтическим выражением Вагинова). С учетом пушкинского слоя поэмы *нерукотворный голос* можно истолковать как *нерукотворный памятник*, противо-

поставленный “рукотворному” памятнику-статуе. В этом смысле, “нерукотворный памятник” — памятник неполноценный, “недопамятник”, не выполняющий своей функции. Отсюда еще один внутренне оксюморонный мотив — *дарование дани*. *Дань* предполагает активность “берущей” стороны, “вычитающей” у отдающей стороны *часть ее целого*. Но в нашем случае активная сторона отсутствует, она только *грядет*. Поэтому отдающая сторона (лирическое Я) сама “парцеллирует” себя “в пользу” *грядущих племен*, чтобы сохраниться в истории.

“Материальная форма” этой странной *дани* — *огнеупорный кирпич*, такое же вечное иное, как и *янтарь*, та же часть прошлого, не могущая имплантироваться в настоящее. *Кирпич* эквивалентен *квадратам куба*, он своего рода строительный материал для кельи *отшельника*, берущийся им извне, из предшествующей ему “культурной традиции”. Парадоксально, что именно его лирическое Я “передает по наследству”. Стремясь поставить памятник себе, оно использует “чужой” материал, который и остается в истории, не сохранив следов “частного” существования.

Закономерен переход от *кирпича* к *струне*. *Лирический поэт* получает от Аполлона, она предшествует всякому индивидуальному творчеству. Поэт *поет*, “накладывая” свой *голос* на музыку, на “транслирующийся” по “каналу” *струны* “хор” древних предков. Звук струны пробуждает прошлое, но это прошлое “представлено” лишь в виде *костей*, таких же “неиндивидуальных” элементов, как *кирпичи*. Запечатленный в плоти единственный и неповторимый человеческий облик *поэта* исчезает, вечны лишь похожие друг на друга “скелеты”. Это *вечное* акцентирует и венчающий поэта *лавр*.

Даруемая дань, предлагаемая “потомкам”, *поэту* не принадлежит. И его позиция активного “ретранслятора” строительных элементов культуры сменяется “пассивным” *падением* в *звучение струны*. Лирическое Я погружается внутрь того, что прежде служило для него внешней оболочкой.

Подобная рефлексия над собственной геналогией изменяет действия струн. Герой движется по ним не вглубь истории, а вглубь себя. “Падение в себя” завершается (в четвертой строфе, анализированной выше) констатацией взаимной чужеродности женского и мужского начал. У них нет общего “источка”, или, вернее, у женщины исток есть, у мужчины его нет.

Отсутствие источника объясняется рассматривавшимся выше *янтарным* сюжетом. Упавшая капля небесного огня, застыв, стала инородной своей стихии, чужда она и океану, выносящему ее на берег.

Иное развитие этого сюжета связано с Венерой, рожденной морскими волнами, но имеющей и “трансцендентное” измерение. Согласно Вяч. Иванову, «в образе “пеннорожденной” Афродиты древнее проникновение совместило все три начала прекрасного. Из пенящегося хаоса возникает, как вырастающий к небу мировой цветок, богиня <...> Пучиной рожденная, подымается — и уже объемлет небо <...> И, “златотронная”, уже к земле склонила милостивый лик» (“Символика эстетических начал”) [4, 830]. Венера, если воспользоваться фразой из “Козлиной песни”, “соединяет мир в стройное и гармоническое единство”, в отличие от “падшего” *янтаря*, равно чуждого обеим сферам.

Неслиянность *янтаря* и *океана* совпадает с внутренней расколотостью лирического субъекта на *тело* и *мозг*. И точно так же, как янтарь не восстает из океана творением, мозг, обращенный от тела к своей утраченной “родине”, не может преобразовать его в новое качество.

Выключенность лирического Я поэмы из потока жизни окончательно диагностируется четвертой строфой:

Скрутилась ночь. Аиша, стан девичий,
Смотри, на лодке, Пряжку серебра,
Плывет заря. Но легкий стан девичий
Ответствует: “Зари не вижу я” [3, 45].

“Путешествие” лирического Я по временной спирали заканчивается, *спираль скручивается*, и Я переносится в настоящее время. На это указывает автобиографическая деталь — *Аишей* Вагинов называл свою (на момент написания поэмы будущую) жену Александру Ивановну Федорову [1, 185].

Несовпадение сенсорных данных Я и *женщины* объясняется тем, что “героиня”, в отличие от лирического субъекта, включена в жизнь с ее необратимым течением времени, “запущенным” зарей. Заря, начальная точка времени, находится *позади* женщины, предшествует ей, и героиня, движущаяся вместе со временем, видеть эту точку не может.

Пятая строфа, текстуально дублирующая первую, усиливает заявленный первой строкой второй строфы мотив кругового движения. Первая и пятая строфы образуют “замкнутый круг”, подчеркивающий безнадежность всех стремлений лирического Я. *Проваливание* как “самоисследование” завершается “полным провалом”.

Многосоставный “пушкинский” слой поэмы включает и еще один подтекст. Финальная “формула” первой и пятой строф отсылает к финалу “Каменного гостя”: «Я гибну — кончено — о Донна Анна!» / (Проваливаются) [8, 410].

Кроме очевидного параллелизма пушкинской ремарки со строкой Вагинова, имеется и определенная ритмическая близость — 5-стопный ямб у Пушкина, 6-стопный (но при доминирующем в тексте поэмы 5-стопном) у Вагинова.

Конфигурация действующих лиц “маленькой трагедии” обратно симметрична “Поэме квадратов”: мужчина-женщина-статуя мужчины & мужчина-женщина-статуя женщины. Характерно, что если у Вагинова статуя как бы “сталкивается” *поэта в квадраты кубов*, то у Пушкина она проваливается вместе с Доном Гуаном. Противопоставлены тексты и “аранжировкой” темы *рук*. Если “герой” вагиновской поэмы с *руками* не контактирует, то Дон Гуан, напротив, контактирует слишком “тесно”:

“Статуя
Дай руку.
Дон Гуан
Вот она ... о, тяжело
Пожатье каменной его десницы!
Оставь меня, пусти — пусти мне руку...”
[8, 410].

“Женская” статуя, существующая в земном мире, через себя связывает его с “подземным” и “небесным”, “мужская” статуя уносит человека вместе с собой в небытие.

Шестая строфа поэмы подводит итог, выводя на поверхность ряд латентных мотивов.

Первая строка, “Покатый дом и гул протяжных улиц”, “компрессирует” строки “Да, я поэт трагической забавы” и “Снует базар, любимый говор черни”.

С “Бахчисарайским фонтаном” коррелирует следующее “трехстишие”:

Отшельника квадратный лоб горит.
Овальным озером, бездомным кругом
По женским плоскостям скользит.

Квадратный лоб вмещает в себя мозг-янтарь, начинающий гореть. Такое горение сопровождается уже упоминавшимся *янтарным дымом* из вагиновского стихотворения. Приведу текст еще раз: “Но снова ночь благоухает, / *Янтарным дымом полон Крым*, / *Фонтаны бьют* и музыка пылает / И nereиды легкие резвятся перед ним”.

“Возгорание” *янтаря* вызывается все тем же стремлением возвратиться в *морей небесных пламень*. Соответствующая корреляция *янтаря* и *пламени* есть и Пушкина — Гирей появляется в поэме, сжимая в зубах “дымящийся янтарь”, а одно из последних упоминаний о нем в тексте таково: “Но в сердце хана чувств иных / Таится *пламень* безотрадный <...> *Глядит с безумием* вок-

руг, / Бледнеет, будто полный *страха*, / И что-то шепчет, и порой / *Горючи слезы льет* рекой” [7, 191]. В рамках вагиновского “прочтения” пушкинского текста дымящийся янтарь и горячая слеза образуют едва ли не тождество. Но в “Бахчисарайском фонтане” есть и другой вариант слез: “Журчит во мраморе вода / И каплет *хладными слезами*, / *Не умолкая никогда*” [7, 192]. Фонтан, воздвигнутый Гиреем в память *горестной Марии*, и сам Гирей ведут себя одинаково. В тексте вагиновского стихотворения *янтарный дым* и *бьющие фонтаны* также соединены. В анализируемой строфе прямого упоминания фонтана нет, но *овальное озеро* и бездомный *круг* заставляют вспомнить внешний вид фонтана Бахчисарайского дворца.

Янтарь хочет влиться в пламень, хочет стать частью этого пламени, частью, не отделенной от целого. Вместо этого он начинает продуцировать части самого себя — слезы. Такое продуцирование кажется попыткой заново “проиграть” собственное “рождение”, отпадение от Целого. “Частное” начинает претендовать на роль целого, выделяющего из себя части, изоструктурные ему. Оно словно пытается сравняться с *женским*, множество *пластических Венер* которого имеет прообразом небесную Венеру, связующую небо и землю.

Подобный “процесс” наблюдается в более позднем (1926) стихотворении:

Я восполнения не искал.
В своем пространстве
Я видел образ женщины, она
Слицом, как виноград, полупрозрачным,
Росла со мной и пела и цвела.
Я уменьшал себя и отправлял свой образ
На встречу с ней в глубокой тишине.
Я — часть себя. И страшно и пустынно.
Я от себя свой образ отделил.
Как листья скорчились и сжались мифы.
Идолотатрией в последний раз звеня,
На брег один, без Эвридики,
Сквозь Ахеронт пронесся я [3, 78].

Не вдаваясь в детальный анализ этого текста, выделим интересующие нас мотивы.

Виноград в христианской традиции символизирует связь, существующую между Богом и людьми. Люди-виноградины восходят к одному “корню”, их выращивает один “виноградарь”. Но *полупрозрачность* указывает на то, что для “внешнего” наблюдателя (в данном тексте) такое непосредственное восхождение *виноградины* к Единому проблематизируется, Единое лишь смутно “мерцает” за женщиной. Более того, сама женщина “проникает” в Я-пространство тоже “частично”. Лирический субъект воспроизводит

такую “цепочечность”, но его образ “отрывается” от “прообраза”, не соединяя лирическое Я с женщиной.

Пытаясь организовать встречу двух “частей”, Я надеется на встречу через них двух “целых”. Особо стоит выделить *идолотатрию Я*, *post factum* разъясняющую скульптурность *образа женщины*.

Янтарь, истекающий *слезами*, функционирует в рамках этой же модели. Однако слезы не проникают сквозь “монолитное” *женское*, *скользя* по отдельным *плоскостям*, на которые “разбивается” ее статуя. Каждая слеза может “завладеть” только фрагментом, сквозь который она будет бесконечно пробиваться к Целому, в надежде обрести дом.

“Пластическим” образом этого бесконечно-го движения как раз и является *фонтан*. Еще раз отметим, что у Пушкина фонтан воздвигается в память *горестной Марии*. Фонтан должен стать памятником, а следовательно эквивалентом *статуи*, медиатором между мирами. Но никакой медиации не происходит, напротив, фонтан характеризуется замкнутостью на себе. *Слезы*, отделившиеся “части” субъекта, не могут вернуться к нему — они притягиваются *женскими плоскостями*. Аналог такой “завороженности” есть в “Бахчисарайском фонтане”, это *янтарны четки*, *разбираемые женами* Гирея, *янтарь*, вращающийся вокруг *женского*.

Так что субъект обретает “материальное” воплощение, “делясь” на части, которые захватывают себе “участки” жизненной “материи” (*плоскость*), но сами оказываются “притянутыми” этими *плоскостями*. Субъект существует в различных “частичных” формах, которые не могут соединиться, чтобы образовать для него целостную форму. Он неминуемо расколот на свои “зажившие собственной жизнью” ипостаси.

В качестве дополнительной иллюстрации приведу стихотворение из книги “Петербургские ночи”, относящееся к этому же периоду вагиновского творчества.

Усталость в теле бродит *плоскостями*,
На каждой *плоскости упавшая звезда*.
Мой вырождающийся друг,
двухпалый Митя,
Нас не омоет Новый Иордан [3, 39].

Упавшая звезда здесь эквивалентна *янтарю*. Множество *упавших звезд* на *плоскостях* репрезентируют все то же “мозаичное” воплощение субъекта, которое в тексте определяется как *вырождение*, ущербность (возможно, с ней связана и *усталость*) и которое не имеет шансов на “новоиорданское” возрождение. Особо выделим об-

ращение *друг* (имеющееся и в “Поэме квадратов”), параллельное присутствующему в конце рассматриваемого текста обращению *брат*, “направленному” к *камню (ломаному кирпичу)*. *Дружество* связывает две “параллельные” воплощенные “частицы” субъекта, отколовшиеся от него и утратившие общность родства.

Поэт финала “Поэмы квадратов” использует *плоскости* в качестве творческого материала, делая их элементами единого текста. Единство текстового универсума должно восстановить единство субъекта, собрав в себя разрозненные части его. Подобный творческий принцип и определяется в поэме как *трагическая забава*.

Согласно Вяч. Иванову, сущностью *трагедии* является “раскрытие диалекты” — “первоначального коренного единства, в котором вскрывается внутренняя противоположность” (“О существе трагедии”) [5, 193]. Но расколотый мир *трагической забавы* априорно лишен единства. Трагическая забава сродни вслушиванию в *звон игральные слова*: так же, как и карточная игра, она базируется на комбинаторике эквивалентных элементов, складывающихся в самые разнообразные конфигурации. Любой набор элементов будет эквивалентен любому другому, не складываясь в единство, но и не вступая в конфронтацию. Карты вновь могут быть перетасованы, и прежние “расклады” никак не будут связаны с новыми. Поэтому две финальные строки “Поэмы квадратов” целиком посвящены *забвению*:

Морей погасших не запомнит память,
Ни белизны, ни золота Харит [3, 46].

Единственное, что включает в себя *память*, — это *фонтан*, бесконечное *скольжение* по *плоскостям*, которое не выстраивается в единый опыт. В отдельно взятый момент времени запоминается одна *плоскость*, перейдя на другую *плоскость*, Я забывает о предшествующей. Память оборачивается забвением.

Текстуальная корреляция *фонтана* и *забвения* есть и у Пушкина: “Дыханье роз, фонтанов шум / Влекли к невольному забвенью” [7, 193], и у Вагинова: “Возьмемте книгу и пойдем / Читать ее под шелесты фонтанов <...> Забудем город” [3, 72]. И строка “Фонтан Бахчисарайский помнишь, друг?” органично вписывается в рамки “оксюморонной” поэтики “Поэмы квадратов” — *фонтан* не совместим с *памятью*.

Будучи *памятником* Марии, он “не справляется” со своим назначением. Если в пушкинском стихотворении “Фонтану Бахчисарайского дворца” говорится: “Фонтан любви, фонтан печальный! / И я твой мрамор вопрошал: / Хвалу стране прочел я дальний; / Но о Марии ты мол-

чал...” [6 202], то в собственно поэме фонтан “вызывает” *летучую тень деви* с неясной “идентификацией”. *Фонтан* функционирует как означающее с “плавающим” означаемым. Утратив непосредственную связь с породившим его событием, он поддается различным “прочтениям”.

Выше уже говорилось о подобии фонтана Гирею. Создавая памятник “другому”, хан может лишь сотворить еще один образ себя самого. Себя как не “встретившегося” с женским / “другим”. Память о “разрыве” объективируется в “текст” с “разрывом” плана выражения и плана содержания.

Так и *память* вагиновского Я не вмещает в себя *небесный пламень* навсегда для него *погасших морей*. Равно и *женское* оно может лишь раздробить на отдельные *плоскости*, не “пробившись” сквозь них к *целому* (обозначенному “абстрактными” существительными).

Забвение вновь актуализирует “ивановский” слой поэмы, тему *поэта и черни*, ведь поэт в одноименной статье определяется как *орган народного воспоминания*. И еще: “Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость *возврата и приобщения к родимой стихии*. Он изобретает новое — и обретает древнее. Все дальше влекут его марева неизведанных кругозоров; но, *совершив круг*, он уже *приближается к родным местам*” [4, 714].

Вагиновский *поэт*, по сравнению с “ивановским”, находится в некоей “минус-ситуации”, не обладая ничем из обозначенного выше. Лишенный *своего*, отторгнутый от “родимой стихии”, он обречен на бесконечное *бездомное кружение*. Его удел — *трагическая забава* комбинирования фрагментов *чужого*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагинов К. Петербургские ночи / Сост. А. Л. Дмитренко. — СПб., 2002.
2. Вагинов К. Полн. собр. произведений в прозе. — СПб., 1999.
3. Вагинов К. Стихотворения и поэмы / Сост. А. Г. Герасимова. — Томск, 2000.
4. Иванов. Вяч. Собр. соч. — Брюссель, 1971. — Т. 1.
5. Иванов. Вяч. Собр. соч. — Брюссель, 1974. — Т. 1.
6. Пушкин А. С.. Полн. собр. соч. — М., 1963. — Т. 2.
7. Пушкин А. С.. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М., 1963. — Т. 4.
8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1964. — Т. 5.
9. Ямпольский М. Б. Память Тиресия / М. Б. Ямпольский. — М., 1993.