

М.Н. Липовецкий

«ПРОРОК» ЕРЕМЕНКО, ИЛИ ПОВТОРЯЕМОСТЬ НЕПРЕДСКАЗУЕМОГО (АНАЛИЗ ОДНОГО СОНЕТА)

О, Господи, води меня в кино,
корми меня малиновым вареньем.
Все наши мысли сказаны давно,
и всё, что будет, — будет повтореньем.

Как говорил, мешая домино,
один поэт, забытый поколеньем,
мы рушимся по правилам деленья,
так вырви мой язык — мне всё равно!

Над толчей твоих стихотворений
расставит дождик знаки ударений,
окно откроешь — а за ним темно.

Здесь каждый ген, рассчитанный, как гений,
зависит от числа соударений,
но это тоже сказано давно.¹

Это стихотворение московского поэта Александра Еременко было написано в начале 1980-х (впервые опубликовано в 1982-м) и включено в цикл «Невенки сонетов». Сонет Еременко посвящен предсказуемости непредсказуемого и неповторимости повторимого, представляя собой парадоксальную авторефлексию на темы постмодернистского миромоделирования. Парадоксальную, потому что данный текст был написан до того, как постмодернистские теории получили широкое распространение в России, следовательно, особенности его поэтики невозможно объяснить какими-либо прямыми влияниями: поэтическая авторефлексия в данном случае возникает до собственно интеллектуальной рефлексии (в российском контексте) на темы постмодернизма, чем особенно интересна.

Форма сонета с перекрестной (АВАВ) и охватной (АВВА) рифмовкой катренов и двумя терцинами на две рифмы (ССА ССА), разумеется, очень близка к классической рифмовке итальянского сонета (АВАВ АВВА CDC DCD), но при этом заметно отличается от нее, во-первых, присутствием сквозной рифмы (кино — давно — домино — равно — темно — давно), сохраняющейся и в терцинах, во-вторых, тем, что эта рифма слишком, нарочито «примитивна», а в одном случае и тавтологична, и, в-третьих, тем, что терцин на две рифмы в классическом сонете предполагает конфигурацию «креста» (CDC DCD), у Еременко же схема рифм повторяется не варьируясь — эффект от этого повторения опять-таки усилен тавтологическими рифмами (ударений-соударений). Кроме того, практически невозможно проследить в этом сонете традиционную для классического сонета соотношенность катренов и терцетов с тезисом, анти-

тезисом и синтезом философской мысли. Философский пафос сонетной формы снижается простейшими, «детскими» рифмами и тавтологиями, «крест», намекающий на присутствие высшего порядка, распадается на монотонные повторы. «Почти точное» повторение сонетной формы незаметным образом искажает канон, подчеркивая тем самым невозможность строгой и гармоничной философии, предполагаемой «твердой формой» (аналогично строится и весь цикл, к которому это стихотворение принадлежит — «невенки» из четырнадцати сонетов, не образующих магистрала). Более того, «тезис» сонета Еременко, варьируемый на всем его протяжении, отвергает возможность самостоятельного поэтического (и не только поэтического) высказывания: «Все наши мысли сказаны давно, и всё, что будет, — будет повтореньем».

Сама эта фраза, центральная для всего сонета в целом, «рифмуется» благодаря своей синтаксической структуре с двумя другими фразами, также звучащими в «ударной» позиции — в конце катрена или терцина: «так вырви мой язык — мне всё равно!», «окно откроешь — а за ним темно». По наблюдениям комментаторов Еременко², все три фразы содержат интертекстуальные отсылки. Первые две — к Мандельштаму: «и всё, что будет, — будет повтореньем» перекликается со строкой «И то, что будет, — только обещанье» из «<Стихов к Н. Штемпель>» («Есть женщины сырой земле родные...») (1937); «так вырви мой язык — мне всё равно» вызывает ассоциацию со строками: «Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада / Иль вырви мой язык — он мне не нужен» из стихотворения «К немецкой речи» (1932). Наконец, интертекстом к строке «окно откроешь — а за ним темно», по мнению комментаторов, является «А в наши дни и воздух пахнет смертью: открыть окно — что жили отворить» из заключительного стихотворения цикла Пастернака «Разрыв» (1918). Последний, возможно, не слишком очевидный интертекст подкрепляется дополнительной перекличкой с ранним Пастернаком, возникающим в той же строфе: еременковское «Над толчей твоих стихотворений / расставит дождик знаки ударений» явственно напоминает известные строки из книги «Сестра моя жизнь»: «Отростки ливня грязнут в гроздях / И долго, долго до зари / Кропают с кровель своей акротих, / Пуская в рифму пузыри» («Поэзия», 1922)³.

Однако парадоксальность всех этих интертекстов состоит в том, что видимое повторение, с незначительными отличиями, — как и в случае с сонетной формой — на самом деле значительно смещает семантику цитируемого мотива. Так, например, «и все, что будет, — только обещанье», по существу, противоположно строке Мандельштама: «и все, что будет,

¹ Еременко Александр. *Opus Magnum*. М., 2001. С. 167.

Липовецкий Марк Наумович — доктор филологических наук. В 1990-1996 годах работал на кафедре современной русской литературы Уральского педуниверситета, в настоящее время — профессор русистики и сравнительного литературоведения кафедры германских и славянских языков и литератур университета штата Колорадо (г. Болдер, США).

² См. комментарий Е.П. Касимова и В.Н. Курицына в указанном издании Еременко. С. 445-448.

³ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 220.

— будет повтореньем». Мандельштамовская строка *размыкает* будущее в бесконечность жизни после смерти («Сегодня — ангел, завтра — червь могильный, а послезавтра — только очертанье...»); строка Еременко, напротив, усиливает замкнутость бесконечных повторений тавтологией: «...будет, — будет повтореньем». Впрочем, эта ассоциация работает в обе стороны, и за еременковской тавтологией *прочесывает* мандельштамовское «обещанье».

Точно так же столкновение в одном терцине двух пастернаковских мотивов порождает результат, прямо противоположный пастернаковской философии: если у Пастернака поэзия дождя (или дождь поэзии) противостоит истории, заставляющей «воздух пахнуть смертью», то у Еременко темнота (синоним смерти в ряду мифологем хаоса) и дождь / поэзия — это, по сути, одно и то же. Хотя и эта тавтология «помнит» об оппозиции, которую она снимает (иначе бы этот интертекст «не работал»).

Соотношение между строкой «так вырви мой язык — мне всё равно!» и мандельштамовским «Иль вырви мой язык — он мне не нужен» придает дополнительный оттенок игре повторений и смещений. Очевидно, что сам Мандельштам в «цитируемых» стихах ведет интертекстуальную полемику с пушкинским «Пророком»:

Когда я спал без облика и склада,
Я дружкой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мой язык — он мне не нужен.⁴

Мандельштам придает жесту пушкинского серафима значение противоположное оригиналу: стихотворение Мандельштама сосредоточено на попытках уйти от *своего* к *чужому* — к чужому языку («мне хочется уйти из нашей речи...»), чужой культуре («поучимся серьезности и чести на западе у чуждого семейства...»), к чуждому сознанию («Я книгой был, которая вам снится...»); оно посвящено поискам выхода в измерение Другого — миссия пушкинского поэта-пророка отвергается, если она не выводит за пределы Своего.

Еременко, в сущности, повторяет операцию, проделанную Мандельштамом по отношению к Пушкину, оборачивая ее на самого Мандельштама. Логически рассуждая, Еременко должен таким образом вернуть пушкинскому образу его первоначальный смысл — вырванный язык должен вновь предстать в качестве парадоксального, «наоборотного», по сакральной логике, знака поэтического предназначения. Недаром у Еременко слова о вырванном языке принадлежат «поэту, забытому поколеньем». Но при этом сохраняется и мандельштамовский жест отвергнутого дара — «мне всё равно!» Кроме того, как мы увидим ниже, совершенно невозможно однозначно определить, *кому* принадлежат слова «так вырви мой язык — мне все равно!» — *другому* поэту («забытому поколеньем») или лирическому герою. Еременковский образ помнит об обоих, строго говоря, несовместимых интертекстах и потому предполагаемый возврат в исходную (пушкинскую) точку замещается сложной и по существу неопределенной игрой повторений и смещений.

Однако ассоциация с «Пророком» оказывается важной для всего сонета Еременко в целом. Допол-

нительно она опосредована — что опять-таки весьма примечательно — заданной в первом катрене перекличкой с мандельштамовскими стихами к Н. Штемпель. Эти стихи с пушкинским «Пророком» роднит мифологема смерти-возрождения, но пушкинский возвышенно-сакральный и, разумеется, единичный акт временной смерти человека и воскрешения поэта-пророка у Мандельштама заменен повторяющимся, почти будничным пересечением границы между жизнью и смертью: «Есть женщины сырой земле родные, / И каждый шаг их — гулкое рыданье, / Сопровождать умерших и впервые / Приветствовать воскресших — их призванье»⁵. Еременко усиливает эту будничную ноту в первых строках своего сонета «О Господи, води меня в кино, / корми меня малиновым вареньем», — которые в контексте, заданном пушкинско-мандельштамовским интертекстом, прочитываются как саркастический жест, указывающий на отношения между Богом и поэтом *после* перерождения в пророка, то есть после смерти и воскресения. Поэт-пророк, по Еременко, попадает в *детскую* зависимость от Бога, соглашаясь повторять, а точнее, оглашать мысли Господа, как пророку и положено. Причем то, что переход через границу смерти уже совершен поэтом, не отменяет повторения этой операции на будничном уровне. Возникающие во втором катрене мотивы разрушения («мы рушимся по правилам деления») и забвения при жизни подчеркнута прозаизированы: «Как говорил, *мешая домино*, один поэт, *забытый поколеньем*». Напомним и о том, что завершается этот катрен той самой двойной отсылкой к Мандельштаму и Пушкину, о которой мы говорили выше: «так вырви мой язык, — мне все равно!» Акцент в данном случае переносится на «мне все равно» — в ситуации *после* символической смерти, *после* превращения в поэта в пророка язык не нужен, так как по определению все, что будет с его помощью произнесено, «будет повтореньем», тавтологией божественного глагола.

В этой связи и пастернаковский смещенный интертекст в первом терците приобретает совершенно новое значение. Сталкивая в одной строфе пастернаковские образы поэзии-жизни и воздуха смерти, Еременко создает ситуацию *неразличимости* жизни и смерти: «окно откроешь — а за ним темно», — за окном — и дождь/жизнь, и смерть одновременно! Еременковский (постмодернистский) поэт осознает свою миссию как обреченность на существование в пограничной зоне между смертью и жизнью, лишаящее способности отличать одно от другого. Но именно отсутствие различий и манифестировано мотивом *повторения*, обостренного формальными тавтологиями.

Эта принципиальная неразличимость выражена на синтаксическом уровне сонета как *неразличимость своего и чужого*. Невозможность разграничить «Я» и «Не-Я» выражена у Еременко через «скользящую» местоименную форму. В первом катрене сначала преобладают формы первого лица единственного числа («води меня в кино, корми меня малиновым вареньем»), которые затем, в третьей строке, сменяются формой первого лица множественного числа («все наши мысли»), а последняя строка оказывается безличной («все, что будет, — будет повтореньем»). Во втором катрене первые две

⁴ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1989. С. 191.

⁵ Мандельштам О. Стихотворения. Свердловск, 1990. С. 368

строки предполагают третье лицо («Как говорил ... один поэт»). В третьей строке вновь появляется первое лицо множественного числа («мы рушимся»), а в четвертой опять появляется первое лицо единственного числа («так вырви мой язык — мне все равно!»). Показательно при этом, что третья и четвертая строки, подготовленные как прямая речь «поэта, забытого поколением», не выделены кавычками — эти (да и последующие) строки могут быть прочитаны и как слова неназванного (и вряд ли угадываемого) поэта, и как лирический дискурс. Наконец, в первом терцине появляется второе лицо единственного числа («твоих стихотворений... окно откроешь»), а в последнем терцине личные местоимения исчезают вовсе. Заключительные и рифмующиеся строки каждого из терцинов подчеркнута безличны: «за ним темно ... но это тоже сказано давно».

Коллизия, материализованная этой синтаксической неправильностью, прямо противоположна той, которой посвящено стихотворение Мандельштама «К немецкой речи», что делает интертекстуальную отсылку к последнему по-новому важной. Если Мандельштам мечтает пересечь границу между своим сознанием, культурой, языком и обрести *друга* — *в другом*, Еременко — как и в случае с пушкинским «Пророком» — фиксирует ситуацию *после* разрешения мандельштамовской коллизии, когда граница между своим и чужим сознанием, словом, мыслью, по существу, исчезла, когда «я» без труда и, главное, незаметно переходит в «мы», «он» и «ты», образуя в своей неразличимой совокупности некий безличный, ничей или божеский голос. Если Мандельштам обостряет ощущение границы между своим и чужим, то Еременко констатирует отсутствие различий, которые могли бы конституировать эту границу, что и становится главной причиной повторений и тавтологий. Разумеется, в этой констатации нельзя не увидеть отражение типично постмодернистского тезиса о невозможности принципиально нового слова и о замкнутости сознания внутри готовых, уже-созданных сетей означающих. Однако независимо от Деррида и других теоретиков постструктурализма Еременко в своем сонете не логически, не рационально, а суггестивно и наглядно-зримо демонстрирует, что повторение в культуре неизбежно оказывается способом производства неповторимых, *других* значений и что симметричное воспроизведение чего бы то ни было на самом деле отбрасывает сознание в непредсказуемом направлении. Именно поэтому цитирование Пушкина, Мандельштама и Пастернака уводит Еременко в сторону, *отличную* от каждого из них, деформируя при этом как восприятие классических текстов, так и устанавливая новые отношения между ними благодаря «тесноте стихового ряда». Именно на эту неопределимую и неизбежную новизну, рождающуюся из повторений и одновременно из невозможности повторить чужое — в силу невозможности определить границу чужого и своего (как, впрочем, и личного-безличного, жизни и смерти, и т.д., и т.п.) — именно на нее, нарочито неясно и тавтологично, указывает последняя строфа сонета:

Здесь каждый ген, рассчитанный, как гений,
зависит от числа соударений,
но это тоже сказано давно.

Соударения так же относятся к ударениям из предыдущей строфы, как ген — к гению, и оба, доба-

вим мы, как различие относится к различию (так Н. Автономова перевела термин Деррида *différance*) или ралишению (в переводе А. Гараджи): незначительный, казалось бы, сдвиг словесной формы трансформирует разрушение в согласие, а потенциально — в наивысшую степень реализации. Однако последней строкой Еременко как бы снимает новизну — не только семантически, но и ритмически возвращая стихотворение к началу, к первой и сквозной рифме, тем самым превращая стихотворение в бесконечно повторяющийся, а следовательно, и бесконечно смещающий сам себя дискурс о повторении и новизне. Самозамыкание этого поэтического дискурса наглядно свидетельствует о том, что в буквальном смысле *больше нечего сказать*, иначе говоря, бесконечное повторение и самоповторение и есть самый мощный и единственно возможный механизм производства новых смыслов и значений. Отсутствие «нового слова», невозможность разрешить философский вопрос (о повторениях и новизне) в некоей эстетической формуле, «синтезе» сонета становится одновременно воплощением нехватки и потенциалом предельной полноты смысла.

Очевидно, что в основании этого текста лежит неразрешимое противоречие (паралогия), повторяющееся на всех уровнях его организации. Сонет Еременко строит конфликтный компромисс между различием, повторением и неразличимостью; между тавтологией и новизной, между своим и чужим, между верностью традиции и ее выворачиванием наизнанку. Однако что скрепляет эту паралогию, что удерживает противоположные смыслы в едином семантическом поле? А главное, что придает сонету Еременко — вопреки отсутствию «разрешающей» мысли, образа, символа и т.п. — явственно ощутимое эмоциональное разрешение?

Ответом на этот вопрос становится особый ритм, возникающий и на уровне формальной организации, и на уровне интертекстов, и на уровне мотивной и синтаксической структур — и соотносящий их между собой. На всех уровнях сонета Еременко в разных вариантах возникает одна и та же *иррегулярность* — всякое повторение (верность традиции) оборачивается тавтологией, а тавтология, осознанная и утрированная, в свою очередь производит новый смысл, который оказывается продуктом «соударений» старых, чужих, известных слов и значений. Так сказать, двойной сдвиг — от традиционности к тавтологии, и от тавтологии к новизне — создает *ритм смещений*, и именно эта скрытая семантическая ритмичность создает центробежный вектор внутри паралогического компромисса⁶, казалось бы, разрываемого изнутри его конфликтующими составляющими.

⁶ Подробнее о концепции «паралогического компромисса» — неразрешимого сосуществования противоположных концепций, интерпретаций, образов в едином смысловом пространстве — см.: Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1998. Т. 30: 285-304.