

«Петербургская поэмка» Л.Лосева «Ружье»: жанровые особенности

(в кн.: Творчество А.Т.Твардовского и эволюция русской поэмы. – Воронеж: ВГУ, 2008. – С. 213-221)

Восприятие проблемы жанра в литературе XX века отмечено парадоксальностью. С одной стороны, в художественной практике очевиден процесс разрушения всех форм «готового» слова и, прежде всего, жанрового канона: «идет активная дезинтеграция, декомпозиция, деформация всех жанров» (15, 146). С другой стороны, не менее явно стремление сделать конкретное произведение структурной моделью, не подлежащей, вместе с тем, тиражированию – «классом, состоящим из одного члена» (22, 281). Жанр, оставаясь «поисками автором собственного слова», перестает быть «типической формой построения целого» (6, 257): из ситуации общения выветривается элемент универсальности, всякая ситуация предполагает построение авторской позиции «с нуля».

В таком контексте новое наполнение получают основные жанрообразующие элементы высказывания. Жанр в его классическом понимании «определяется предметом, целью и ситуацией высказывания» (6, 358). Если и первое, и второе, и третье не дано, а только должно быть обретено, формирование жанровой формы оказывается опосредовано рефлексией. Рефлексия выступает средством самоопределения в слове, актуализирующим «само событие перехода жизни в слово» (4, 73). Это, в свою очередь, предполагает переключение с референции на автореференцию, с воспроизведения свойственных жанру представлений о картине мира, авторской позиции и возможностях читателя на анализ этих «жанровых компетенций» (19, 126).

Учитывая тот факт, что для модернистов поэмы – своего рода «узловые станции, к которым сходятся пути ... лирических вдохновений» (Медведев П. Драмы и поэмы А.Блока. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. – Цит. по: 10, 4), можно предположить, что рефлексивное осмысление возможностей жанра есть вместе с тем осмысление границ лирики как таковой. Поэма с этой точки зрения – это предельная форма, обозначающая новые принципы эстетических отношений искусства и действительности. Она «принимает в себя события и чувства разных временных слоев» (3, 216), выступая

конденсатором личной и исторической памяти, и она же предполагает качественное обновление художественной структуры текста, в пределе – создание поэтом «собственной строфы» (8, 233).

Своеобразный статус жанра поэмы делает особенно наглядным изменения в типологии лирического сознания в рубежные эпохи. В конце XX века, как неоднократно отмечалось, «жанр из внешней формы превращается во внутреннюю, становится поводом для переосмысления, для инверсии» (20, 45). Не последнюю роль в этом процессе играет широкое распространение «филологической поэзии», которая полагает недостаточным схватывание «общей эмоционально-смысловой сути» текста, требуя от читателя свободной ориентации в поле культуры (14). «Филологизм», заостряя рефлексию, обозначает последние ресурсы оригинальности в рамках, казалось бы, «девальвированной» поэтической формы (18, 9), и эти ресурсы оказываются метаязыковыми.

Поэма Л.Лосева «Ружье» (2000) – весьма характерный образец современной «филологической поэзии». По сути это метавысказывание о поэжном жанре и – шире – о миропреобразующих возможностях словесности. В сущности, это литература о литературе, не анализирующая действительность, но сравнивающая разные варианты ее художественного освоения. Лириэпика здесь не столько разводит разные формы отношения к реальности, сколько устанавливает иерархию разных реальностей.

Подход подобного рода – закономерное следствие исходных эстетических установок Л.Лосева. В его интерпретации главный принцип художественности – это «комический катарсис», возможность «не столько анализировать или эмоционально отзываться на текст, сколько *праздновать* его» (23, 223). В связи с этим особое значение приобретают разные формы игры с условностью, и прежде всего – инициированная комическим «смена видения, смена стекол» (11, 31). Поскольку же «родоначальником иронического настроения в обществе и литературе» (17, 225) в рамках модернистской традиции считается Н.В.Гоголь, обращение к его сюжетам оказывается для Л.Лосева закономерной попыткой отрефлексировать основания собственной практики.

Сюжет «Ружья» – парафраз гоголевской «Шинели», включенный в широкий мемуарный и литературно-критический контекст. Уснащая текст разными метатекстуальными отсылками, автор напрямую задает корпус прецедентных текстов, вне соотнесения с которыми суть поэмы не будет раскрыта. Во-первых, это мемуарные свидетельства В.П. Анненкова о рождении замысла «Шинели», во-вторых, это

«гоголевские» тексты В.В.Розанова и, прежде всего, заметка «Как произошел тип Акакия Акакиевича», в-третьих, это хрестоматийная статья Б.М.Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя». Важен для понимания смысла поэмы и более широкий цитатный «окологоголевский» фон, указанный самим Л.Лосевым и включающий «заимствования из произведений А.И. Введенского, А.С.Пушкина, С.Л.Куллэ, И.А.Бродского, Ю.А. Алешковского, М.Ф. Еремина, Л.А.Виноградова и В.И. Уфлянда» (12, 400, далее в тексте в скобках указывается только страница).

В сущности, Лосев пытается выяснить, что значит, по формуле Ф.М.Достоевского, «выйти из “Шинели” Гоголя» – т.е. пытается определить, какого рода следствия – эстетического, этического, бытийного порядка задает выбор такого ориентира. Существенное значение имеет для текста учет вторичных и третичных следов гооголевского влияния. Одним из них, безусловно, является «позаимствованное у И.Ф.Карамазова» игровое определение жанра – «петербургская поэмка». Слово «поэмка» отсылает к игровому контексту, служит указанием на ситуацию кризиса эпического осмысления мира (ср.: 10, 16). Слово «петербургская», в свою очередь, задает гротескно-фантазмагорическую рамку сюжету, отсылает к «перевернутому миру» (13, 36). Для Л.Лосева одно предполагает другое: «петербургская поэмка» есть поиск «реальности» – и литературной, и внелитературной, поиск сущностных оснований художественного высказывания и прояснения его связей с жизнью.

В том, что замысел поэмы состоит именно в этом, убеждает важнейший авторский «жест» – поворот от «шинели» к «ружью»: «Что нам шинель! Поскольку наша цель / есть цель ружья, отнюдь не цель шинели» (395). Известно, что в действительности «первой мыслию чудной повести» Н.В.Гоголя был «анекдот» о чиновнике, потерявшем во время охоты купленное на сбережения ружье (1, 64). На значимость замены ружья – шинелью как на поворот от реальности к «карикатуре» было указано В.В.Розановым: «Любопытно, как уже в самом заглавии, то есть *теме* рассказа <...> сказалось быстрое, *принижающее и извращающее* действительность, движение творческого воображения», «искалечение человека против того, что он в действительности» (16, 237, 240). В этом контексте демарш Л.Лосева – это попытка вернуться из литературы в жизнь, определить, где же пролегают границы между реальностью и творческой фантазией.

Вместе с тем уже первые попытки такого «демистифицирующего» прочтения «анекдота» оказываются поставлены под сомнение фантазмагорическим характером самого сюжета. «Гоголевщина»

непроизвольно возникает уже при попытке обрисовать ситуацию. Как отмечал В.В.Розанов, гоголевские персонажи «сделаны из какой-то восковой массы слов», безжизненны и в этом смысле несоотносимы с реальностью (17, 231). Близкое ощущение выразил и Б.М.Эйхенбаум: гоголевская фраза – «не столько *описание* наружности, сколько мимико-артикуляционное ее *воспроизведение* <...> нет ничего труднее, как рисовать гоголевских героев» (21). Это ощущение тщетности описания отчетливо читается в трех последовательно сменяющих друг друга у Л.Лосева «попытках портрета» героя, завершающихся авторским признанием в собственной несостоятельности: «Невзрачный, в общем, человек: / прическа, нос, с боков два уха – / лица двуспальная кровать... / А страстные боренья духа / Никак мне не зарисовать!» (396).

Та же логика поражения определяет и введение «документальных» свидетельств – фрагментов вновь обнаруженных писем г. Плинке, петербургского торговца оружием, содержащих ряд фактов, уточняющих воспоминания В.П.Анненкова. Текст поэмы содержит «выражение благодарности наследникам г. Плинке за предоставление письма» (405), однако его подлинность ставится под сомнение как поэтической формой текста, так и шаржированностью его содержания: «It drives me mad, this topsy-turvy region, / Where the nights are white and the tyrants nicknamed “Great”, / Where fellows call each other “my grey pigeon”, / And beggars clad in rags luxuriate» (399). В сущности, ссылка на принципиальную противоречивость и абсурдность русского бытия, даваемая в этом фрагменте иностранцем, закрывает сам вопрос о возможности здоровой реконструкции событий. Закономерно, что под «гоголем» здесь имеется в виду не писатель, но сам герой поэмы: «А тут, представь, заходит нищесброд, / оборван так, что и смотреть-то стыдно, / и гоголем, сам черт ему не брат, / хватает, не спросясь, Ружье со стенда» (398-399).

Подобная растворенность «гоголевщины» в самой ткани русской жизни делает проблему «реальности» неразрешимой. Всякая попытка вернуться от вымысла к правде наталкивается на то, что правда может быть много гротескнее любого вымысла. Так, лосевская «коррекция» имени гоголевского героя (Аркадий Аркадьевич Сапогов), подсказанная текстом «петербургской повести» («И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах» (9, 113)), на деле не столько возвращает от «карикуры» к «первообразу», сколько повторяет гоголевский прием «комического звукового жеста», «явной игры артикуляцией» (21). Это прямо подтверждается текстом «петербургской поэмки», заостряющей гоголевскую игру

парономазией («воротник будет застегиваться на серебряные *лапки под апплике*): «Как бы под аркой под вороний карк / проплыв под полоскавшей ветви ивой, / на легком челноке плывет Арк. Арк. / в залив, к своей Аркадии счастливой» (399).

Вместе с тем гоголевский контекст поэмы во многом модернизируется, насыщается новыми мотивировками. Так, вполне невинное увлечение «бедного чиновника» охотой на птиц неожиданно получает «богоборческие» коннотации. Скорее в духе Ф.М.Достоевского, нежели Н.В.Гоголя, конечная цель Сапогова – «С летающим! Высоко! Над водой! / Соединиться в громовом разряде!» То, что герой мыслит себя скорее как богоубийца, нежели охотник, подтверждается и прямой парафразой Книги Бытия: «*Безбрежная открытая вода / И Нечто над безбрежностью носилось*» (397) (Ср.: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою»). Ружье тем самым оказывается не просто знаком труднодостижимой мечты, но, в какой-то степени, знаком стремления к человекобожеству, к мести высшим силам за помраченность бытия: «Как не пожертвовать жильем, шмотьем, едой? / Да кто б не отдал все такого ради?»

Превращение бытового анекдота в повествование о метафизическом бунте существенно меняет расстановку акцентов в «поэмке». Гоголевский рассказ о «брёде и жаре» «распеченного чужим генералом» Акакия Акакиевича разрастается до гротескной картины шабаша темных сил. Специфическая цель Аркадия Аркадьевича провоцирует у Л.Лосева появление «миндала», «финского черта», который вместо желаемого осуществления «я-хочу» подсовывает охотнику «хищный хохот» болотной птички, «камышовой подлянки»: «Она, как бы охотника маня, / как бы дразня: “Ну, попади, попробуй!” – / как бы кривлялась: “Выстрели в меня!” – / и снова хохотала с подлой злобой» (400). Герой вскидывает воображаемое ружье и осознает, что, замечтавшись, не заметил, как оно пропало. Исчезновение ружья, стянутого в воду густым тростником, оказывается для него ступенью к развоплощению мира, шагом в ад, закономерной платой за «богоборческую» гордыню: «*И сонмы сумеречных вод, / Кривлянье волн, подобных адским рожам. / Загримированные в разные носы / анчутки, хохлики, отяпы, асмодеи – / глаза, прически, бороды, усы*» (401).

В этой связи совершенно особую интерпретацию получает финал фабульной линии. У Н.В.Гоголя он трагичен и фантастичен: шинель украдена, герой умирает и является в виде призрака, сдергивающего шинели. У В.П. Анненкова чиновник «подпиской его товарищей,

узнавших о происшествии и купивших ему новое ружье, возвращен был к жизни» (1, 64). Л.Лосев выбирает компромиссный вариант, соединяющий элементы трагедийной и комической концовок истории: герой получает «товарищеский дар», но сохраняет память о «каторге души». При этом «переливающийся сердечной добротой» ствол нового ружья, как и устроенный по поводу его приобретения «вечер вскладчину», меняют самоощущение Сапогова и возвращают его с метафизических высот в мир людей с их повседневными заботами и слабостями. Подгулявший Аркадий Аркадьевич счастливо возвращается домой, и «поэмка» получает «благополучное завершение»: «Вращается и Сапогов вниз, / домам, как дамам, отпуская шутки. / Он, без-ус-лов-но, ни в од-ном гла-зу... / Тут высунулся будочник из будки / и строго алебардой погрозил. / Но Сапогов как повидавший виды / ему надменно крикнул: “Альгвасиль!” / И бутюшникъ заплакаль от обиды» (403).

Вместе с тем благополучие финала оказывается во многом мнимым. Благоприятный исход событий для лосевского героя отнюдь не означает, что благоприятен исход филологического эксперимента автора. Отделить реальность от фикции оказалось невозможно. Как и у Н.В.Гоголя, у Л.Лосева получился «гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби <...> с условным чередованием жестов и интонаций» (21). Как следствие, характерным для лосевской «поэмки» оказывалось и свойственное Н.В. Гоголю стремление «открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов» (там же). Призыв В.В. Розанова вернуться к А.С.Пушкину, поскольку гоголевское «воображение растлило наши души и разорвало жизнь» (17, 234), оказался для Л.Лосева неосуществимым. Фантастическое, гротескное, абсурдное победило в жизни и, следовательно, в литературе. В этом отношении Л.Лосев сближается с оценками других представителей русского модернизма, еще в первой половине века указывавших на то, что в русской литературе «принялся смеяь царить» гоголевский «ошеломляюще-телесный человек» (2, 227), вывалившийся «из вселенной: в ничто», создавший «дыру-течь» в целостном мире родового бытия (7, 63).

Эпилог, по-филологически названный в «поэмке» «приложением», закономерным образом итожит в равной мере и литературные, и внелитературные последствия торжества гротеска. Для Лосева гротесковое начало утрачивает связь с народно-смеховой культурой и, следовательно, служит воплощению образа «страшного и чуждого мира», где «все привычное, обыденное, обжитое оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным» (5, 46).

«Приложение» как раз и фиксирует этот переход от смешного к страшному при сохранении общего гротесково-абсурдного тона. «Приложение» – это разговор с глазу на глаз, поверх и помимо текстовой условности, двух авторов – Н.Гоголя и Л.Лосева, в котором подводятся итоги двух столетий русской истории. Итоги оказываются катастрофическими: «Николай, давай покурим, / у нас нынче праздник Пурим. / Пурим – праздник для детей, / только нет у нас сетей, // чтоб их выловить из речки, / соскрести их нечем с печки, / чтоб достать их из огня, / нет ухвата у меня» (404). Абсурдное, «карикатурное» начало разрушило русскую историю и русскую культуру, поставив под сомнение и созидательный характер литературного творчества, и личную идентичность писателя, и саму возможность катарсиса в искусстве: «”Что по глупости, по пьянке ль / казачки не натворят... / В рай зато попал ты, Янкель, / а они в аду горят”. // Я ответил: “Я не Янкель, / я Lev Loseff, здесь не рай, / гений – никогда не ангел, / ты не ангел, Николай» (404).

Филологический эксперимент Л.Лосева обладает отчетливо выявляемой жанровой структурой. Если специфику жанра определять исходя из «предмета, цели и ситуации высказывания», то предметом комментирования явятся «концепты» «картины мира», «авторской позиции» и «читательской компетенции» (19, 126). Попробуем, принимая во внимание эти ориентиры, охарактеризовать дискурсивные возможности созданного Л.Лосевым текста.

Во-первых, «петербургская поэмка» характеризуется принципиальной релятивностью представлений о «реальном». Реальность зыбка и неуловима, в равной мере размываема и фантазмагоричностью жизни, и эстетическими притязаниями слова. «Реально» только неправдоподобное, гротескное, являющее взаимопереход крайностей, при этом гротеск может быть как смешным, так и страшным. Дистанцироваться от такого рода реальности крайне трудно, разведению лирического и эпического служит только разграничение субъектов креативности («я» – «другой»).

Во-вторых, «петербургская поэмка» отличается «расщепленностью» авторского начала. Автор реализует себя во множестве текстовых стратегий, не стремясь генерализовать какую-то одну. Поэма включает и текст, и комментарий к нему, и иноязычные вставки, и приводимый автором перевод, и ссылку на малоизвестные реалии, и энциклопедические справки. «Поэмка» оказывается открыта для диффузии с другими жанрами и типами авторского сознания. Границы между авторским и ролевым, документальным и

фигуральными, художественными и нехудожественными оказываются прозрачными, «фантомными».

В-третьих, «петербургская поэмка» заведомо сориентирована на читателя-знатока, она филологична и по сути, и по форме. Вне сравнительно широкого набора специальных знаний она остается своего рода «текстом с ключом». Фабульная линия сама по себе не дает ответов на все вопросы. Требуется учет затекстовых ассоциативных рядов, отношения между которыми и образуют сюжет в собственном смысле этого слова. Автор «ведет» читателя, задавая набор знаковых имен, интерпретативных идей, смысловых возможностей. Блуждание среди них и составляет суть переосмысленной поэмы формы.

Литература

1. Анненков В.П. Литературные воспоминания. – М.: Художественная литература, 1983. – 694 с.
2. Анненский А.Ф. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследие // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 225-232.
3. Ахматова А. Pro domo mea // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 3. – М.: Эллис Лак, 1998. – С. 213-278.
4. Бак Д. П. История и теория литературного самосознания : творческая рефлексия в литературном произведении. – Кемерово : Кемеров. гос. ун-т, 1992. – 82 с.
5. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит, 1990. – 543 с.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – 432 с.
7. Белый А. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996. – 351 с.
8. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Независимая газета, 2000. – 328 с.
9. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Петербургские повести. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное изд-во, 1978. – С. 112-141.
10. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. – М., Л.: Наука, 1964. – 188 с.
11. Карасев Л.В. Философия смеха. – М., 1996. – 236 с.
12. Лосев Л. Ружье // Лосев Л. Собранное: Стихи. Проза. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – С. 395-405.

13. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам XVIII. – 1984. – С. 30-45.
14. Новиков В. Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии. – (<http://magazines.russ.ru/novyi-mi/2001/6/nov-pr.html>).
15. Полухина В. Жанровая клавиатура Бродского // Russian Literature. – 1995. – Vol. XXXVII. – II/III. – P. 146-155.
16. Розанов В.В. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-критические работы разных лет. – М.: Искусство, 1990. – С. 234-246.
17. Розанов В.В. Пушкин и Гоголь // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-критические работы разных лет. – М.: Искусство, 1990. – С. 225-233.
18. Скворцов А. Дело Семенова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева // Вопросы литературы. – 2006. – №5. – С. 5-41.
19. Тюпа В. Аналитика художественного. – М.: Лабиринт, 2001. –
20. Шайтанов И.О. Двадцатый или двадцать первый? // Вопросы литературы. – 2006. – №5. – С. 42-52.
21. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя. – (www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html).
22. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
23. Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. – München, 1984. – 278 p.