

Jerzy Faryno

**"ПОСЛЕДНЕЕ КОЛЕЧКО МИРА ... ЕСТЬ ТЫ НА МНЕ"
(ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ "КУПРИЯНОВА И НАТАШИ"
ВВЕДЕНСКОГО)**

Принцип зеркальной симметрии или энантиоморфизма настолько строго выдержан по всем уровням сценки *Куприянов и Наташа*, что возникает ощущение, будто именно он и является ее основным содержанием, т.е. тем, что сообщается. Но даже если это и не так, то несомненно другое: зеркальная симметрия играет тут роль тексто- и смыслопорождающего механизма, который при помощи удвоения переводит удваиваемое в ранг его собственного содержательного (или: сущностного) дубля.

Такая дубликация семиогенна. Не-знак она превращает в знак, однако, не путем замещения одного другим, а путем разбиения некоего целого на два нетождественных состояния: отражаемое получает статус означающего, плана выражения, тогда как отражение (дубль) становится планом содержания, означаемым. Семиотическая и онтологическая нетождественность обоих компонентов предохраняет дубль от статуса второго, еще одного такого же экземпляра, т.е. прямое тиражирование переводит в качественную (иногда бытийную) трансформацию. Генетическая же тождественность обоих компонентов создает замкнутое на себе ауторефлексивное целое или, в иных терминах, не актуализованный знак (знак без референта).

В терминах поэтики, последнее - не что иное как так называемая "поэтическая функция" или "направленность" (*Einstellung*) на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого" [Якобсон 1975: 202]. Но, в отличие от формулы Якобсона, здесь имеет место не только проекция принципа "эквивалентности с оси селекции на ось комбинации" [Якобсон 1975: 204], а и нечто более сложное и едва ли не обратное: порождение парадигмы на оси селекции путем дубликации-ауточленения исходной протоформы (или, если это знак, то - знака) на план выражения и план содержания, в результате чего на оси комбинации то же присоединяется к тому же (к самому себе как свое вобственное

значение). Это значит, что на уровне семантики такое образование рекуррентно - оно выявляет все более глубокие смысловые пласты ('семы') самого себя, а на уровне семиотики - движется ко все более абстрактному, лишенному плана выражения, уровню. В синтаксисе это объект теряющий статус объекта и становящийся собственным атрибутом или предикатом (иначе: собственной сущностной 'семой'). В архитектуре, например, это может быть отражение экстерьера в интерьере при помощи специально распланированных зеркал, а в пластике, скажем, половина предмета (стула, стола и т.п.) прислоненная к зеркалу и образующая вместе с отражением целый предмет (стул, стол и т.п.). Классическая нерасторжимость и иерархичность означаемого и означающего аспектов знака оборачивается тут их соположенностью и неполноценностью (половинчатостью): означающее ставится в позицию знака без собственного значения, а означаемое - в позицию значения без собственного плана выражения. Не сложно увидеть, что это такая промежуточная позиция, какую занимают отдельные уровни в иерархическом устройстве языка или культуры: они всегда смысл (содержание) по отношению к уровню предшествующему и всего лишь план выражения по отношению к уровню последующему¹.

В *Куприянове* и *Наташе* такая промежуточность, неполноценность или половинчатость отдельных объектов и их состояний выражена, в частности, в виде текучих недискретных и неопределенных состояний заведомо устойчивого, дискретного и определенного, как, например, "свеча", неспособная осветить двоих ("она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое"), "весьма серебряные кубки", "полумертвый червь", "покуда ничего не видно, но скоро заблестит звезда", "я видел женщины родник зеленый или синий, но он был красный", "женщина есть дудка, она почти что человек", "я полусонная", "довольно я усат", "Возможно что мы черти", "я обнажилась до конца и вот что получилось, сплошное продолжение лица", "четвертая рука", "пол-часа" и т.д.²

Значимость такой промежуточности или половинчатости можно установить только путем реконструкции их (т.е. обеих 'половин') двойного вхождения - в предшествующее состояние как его план содержания и в последующее состояние как его план выражения. Практически, в случае так построенного текста и его мира, это предполагает двухстороннее чтение (по принципу палиндрома): в нормативном порядке руководствующееся вопросом "Куда данный мотив девался, во что трансформировался?", а в обратном - "Откуда данный мотив взялся, из чего он является?" Так, например, "свечка" в реплике Наташи "мало проку с этой свечки" - план содержания

инициальной "свечи" ("Пугая мглу горит свеча") и план выражения для третьего ее состояния в эпизоде, где Наташа "ложится и вздымает ноги и бессловесная свеча горит":

"свеча" → 'свечка' "'свечка'" → "свеча" ""свеча"" →

где кавычками обозначается план выражения, а лапками - план содержания или статус 'семь', тогда как количество лапок отражает очередность генерации данной 'семь', т.е. 'свеча', но извлечена она не непосредственно из "свеча", а из семь первой генерации 'свечка', поставленной в позицию плана выражения второй степени "'свечка'". Этот механизм, что очевидно, ведет вспять и в глубь отправной мотивики текста. В отличие от традиционного, аддитивного, текстопостроения со "свечой" тут ничего не случается - из нее всего-навсего извлекается ее глубинный, так сказать, инвариантный смысл. Попыткой таким именно образом прочитывать Наташу и Куприянова и является предлагаемый разбор сценки Введенского *Куприянов и Наташа*. Текст воспроизводится по изданию: Введенский 1980: 102-106, с сохранением графического решения этой публикации. Ради удобства отсылок все строки текста пронумерованы сплошной арабской нумерацией:

- 1 *Куприянов и его дорогая женщина Наташа проводив тех свиных*
- 2 *гостей укладываются спать.*
- 3 КУПРИЯНОВ (*снимая важный галстук*) сказал:
- 4 Пугая мглу горит свеча,
- 5 у ней серебряные кости.
- 6 Наташа
- 7 что ты гуляешь трепеща,
- 8 ушли давно должно быть гости.
- 9 Я даже позабыл, Маруся,
- 10 Соня,
- 11 давай ложиться дорогая спать,
- 12 тебя хочу я покопать
- 13 и поискать в тебе различные вещи,
- 14 недаром говорят ты сложена не так как я.
- 15 НАТАША (*снимая кофту*).
- 16 Куприянов мало проку с этой свечки,
- 17 она не осветила бы боюсь овечки,
- 18 а нас тут двое,
- 19 боюсь я скоро взвою

- 20 от тоски, от чувства, от мысли, от страха,
21 боюсь тебя владычица рубаха,
22 скрывающая меня в себе,
23 я в тебе как муха.
- 24 КУПРИЯНОВ (*снимая пиджак*).
25 Скоро скоро мы с тобой Наташа
26 предадимся смешным наслаждениям.
27 Ты будешь со мной, я буду с тобой
28 заниматься деторождением.
29 И будем мы подобны судакам.
- 30 НАТАША (*снимая юбку*).
31 О Боже, я остаюсь без юбки.
32 Что мне делать в моих накрашенных штанах.
33 На стульях между тем стояли весьма серебряные кубки,
34 вино чернело как монах
35 и шевелился полумертвый червь.
36 Я продолжаю.
37 Я чувствую мне даже стало стыдно,
38 себя я будто небо обнажаю:
39 покуда ничего не видно,
40 но скоро заблестит звезда.
41 Ужасно все погано.
- 42 КУПРИЯНОВ (*снимая брюки*).
43 Сейчас и я предстану пред тобой
44 почти что голый как прибой.
45 Я помню раньше в этот миг
46 я чувствовал восторг священный,
47 я видел женщины родник
48 зеленый или синий,
49 но он был красный.
50 Я сходил с ума,
51 я смеялся и гладил зад ее атласный,
52 мне было очень хорошо,
53 и я считал что женщина есть дудка,
54 она почти что человек,
55 недосыгаемая утка.
56 Ну ладно, пока что торопись.
- 57 НАТАША (*снимая штаны*).
58 Свое роняя оперенье,
59 я думаю твой нос и зренье
60 теперь наполнены мной,

- 61 ты ешь мой вид земной.
62 Уже ты предвкушаешь наслажденье
63 стоять на мне как башня два часа,
64 уже мои ты видишь сквозь рубашку волосы
65 и чувствуешь моей волны биенье.
66 Но что-то у меня мутится ум,
67 Я полусонная как скука.
68 КУПРИЯНОВ (*снимая нижние штаны*).
69 Я полагаю что сниму их тоже,
70 чтоб на покойника не быть похожим,
71 чтоб ближе были наши кожи.
72 Однако посмотрим в зеркало на наши рожи.
73 Довольно я усат. От страсти чуть-чуть красен.
74 Глаза блестят, я сам дрожу.
75 А ты красива и светла,
76 и грудь твоя как два котла,
77 возможно что мы черти.
78 НАТАША (*снимая рубашку*).
79 Смотри-ка, вот я обнажилась до конца
80 и вот что получилось,
81 сплошное продолжение лица,
82 я вся как будто в бане.
83 вот по бокам видны как свечи
84 пониже сытных две груди,
85 соски на них сияют впереди,
86 под ними живот пустынный,
87 и вход в меня пушистый и недлинный,
88 и две значительных ноги,
89 меж них не видно нам не зги.
90 Быть может темный от длины
91 ты хочешь посмотреть пейзаж спины.
92 Тут две приятные лопатки
93 как бы солдаты и палатки,
94 а дальше дивное сиденье,
95 его небесное виденье
96 должно бы тебя поразить.
97 *И шевелился полумертвый червь,*
98 *кругом ничто не пело,*
99 *когда она показывала хитрое тело.*
100 КУПРИЯНОВ (*снимая рубашку*).
101 Как скучно все кругом

- 102 и как однообразно тошно,
103 гляди я голым пирогом
104 здесь пред тобой стою роскошно.
105 И поднята могущественно к небу
106 моя четвертая рука.
107 Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас,
108 а то мы здесь одним да на иконе Спас,
109 интересно знать сколько времени мы раздевались.
110 Пожалуй пол-часа, а? Как ты полагаешь?
- 111 *Меж тем они вдвоем обнялись,*
112 *к постели тихой подошли.*
113 *-Ты окончательно мне дорога Наташа, -*
114 *ей Куприянов говорит.*
115 *Она ложится и вздымает ноги,*
116 *и бессловесная свеча горит.*
- 117 НАТАША. Ну что же Куприянов, я легла,
118 устрой чтоб наступила мгла,
119 последнее колечко мира,
120 которое еще не распаялось,
121 есть ты на мне.
- 122 *А черная квартира*
123 *над ними издали мгновенно улыбалась.*
124 Ложись скорее Куприянов,
125 умрем мы скоро.
- 126 КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу. *(Уходит).*
- 127 НАТАША. Ужасно, я одна осталась,
128 любовь камней не состоялась,
129 лежу одна, лежу грущу,
130 рукой в окрестности верчу. *(Плачет).*
- 131 КУПРИЯНОВ *(сидя на стуле в одиноком наслаждении).*
132 Я сам себя развлекаю.
133 Ну вот все кончилось.
134 Одевайся.
- 135 *Дремлет полумертвый червь.*
- 136 НАТАША *(надевая рубашку).*
137 Я затем тебя снимала,
138 потому что мира мало,
139 потому что мира нет,
140 потому что он выше меня.
141 Я осталась одинокой дурой
142 со своей безумною фигурой.

- 143 КУПРИЯНОВ (*надевая рубашку*).
144 Наташа, гляди светает.
145 НАТАША (*надевая штаны*).
146 Уйдите я на вас смотреть не хочу,
147 сама себя я щекочу
148 и от этого прихожу в удивительное счастье.
149 Я сама для себя источник.
150 Я люблю другого.
151 Я молча одеваюсь в сон.
152 Из состояния нагого
153 я перейду в огонь одежд.
154 КУПРИЯНОВ (*надевая нижние штаны*).
155 И нету для меня надежд,
156 мне кажется, что становлюсь я меньше
157 и бездыханнее и злее.
158 От глаз подобных жарких женщин
159 бегут огни по тела моего аллее,
160 я сам не свой.
161 *Зевает полумертвый червь.*
162 НАТАША (*надевая юбку*).
163 Какой позор, какое бесстыдство.
164 Я доверилась негодяю.
165 Это хам человеческого рода -
166 и такие тоже будут бессмертными.
167 *Стояла ночь. Была природа.*
168 *Зевает полумертвый червь.*
169 КУПРИЯНОВ (*надевая брюки*).
170 О природоведение, о логика, о математика, о
искусство,
171 не виноват же я что верил в силу последнего
чувства.
172 О как все темнеет.
173 Мир окончательно давится.
174 Его тошнит от меня,
175 меня тошнит от него.
176 Достоинство спряталось за последние тучи.
177 Я не верил в количество звезд.
178 Я верил в одну звезду.
179 Оказалось что я одинокий ездок,
180 и мы не были подобны судакам.
181 НАТАША (*надевая кофту*).

182 Гляди идиот, гляди
 183 на окончания моей груди.
 184 Они исчезают, они уходят, они уплывают,
 185 потрогай их дурак.
 186 Сейчас для них наступит долгий сон.
 187 Я превращаюсь в лиственницу,
 188 я пухну.
 189 КУПРИЯНОВ (*надевая пиджак*).
 190 Я говорил, что женщина это почти что человек,
 191 она дерево.
 192 Что же теперь делать.
 193 Я закурю, я посижу, я подумаю.
 194 Мне все чаще и чаще кажется странным,
 195 что время еще движется,
 196 что оно еще дышит.
 197 Неужели время сильнее смерти,
 198 возможно что мы черти.
 199 Прощай дорогая лиственница Наташа.
 200 Восходит солнце мощное как свет.
 201 Я больше ничего не понимаю.
 202 *Он становится мал-мала меньше и исчезает.*
 203 *Природа предается одинокому наслаждению.*

[сентябрь 1931]

На сюжетном уровне *Куприянов и Наташа* вполне четко членится на три части. Одна из них - сцены постепенного раздевания [строки 1-110]; другая - ожидавшийся, но не состоявшийся половой акт [строки 111-135]; третья же - сцены постепенного одевания [строки 136-203]. Строгая симметричность первой и третьей частей ставит центральную, вторую, в кульминационное положение, с одной стороны, а с другой - в положение промежуточное и возлагает на нее функцию, так сказать, зеркала или, иначе, перехода из одного состояния и измерения в другое, т.е. функцию катахрезы. Если катахрезу определить как такой момент в генерационной цепи, в котором сосредотачивается потенция 'бытия/небытия' или 'возникновения/исчезновения', когда нечто есть и не есть одновременно, то на уровне мотивики *Куприянова и Наташи* требуемые катахрезой условия выполняются такими мотивами как: "постель" [112], "последнее колечко мира" [119], "черная квартира" [122],

"умрем мы скоро" [125], "я легла", "она ложится", "ложись скорее Куприянов", "лежу одна, лежу грущу" [115,117,124,129], "сидя на стуле" [131], слова Куприянова "Нет, не хочу" [126], "мгла" [118], "любовь камней" [128] и "Дремлет полумертвый червь" [135].

По распространенным мифологическим индоевропейским представлениям, в том числе и у славян, позы 'сидеть' и 'лежать' связаны со сферой потустороннего, с царством смерти. Они обычно противостоят актам 'вставать', 'стоять' и 'ходить', означающим 'воскресение' и принадлежность к миру 'живых'. Более того: это одна из наиболее устойчивых оппозиций мотивики всего авангарда. Выдвинутая на первый план уже ранними футуристами (но не только), она в неизменном виде удержалась вплоть до поэтической системы обэриутов (и тоже не только их), в том числе и Введенского. В *Куприянове* и *Наташе* данный архаический смысл 'лежаще-сидячей' позы Наташи ("Она ложится и вздымает ноги") и Куприянова (он сидит "на стуле") тут же и эксплицирован мотивом "смерти"/"конца":

устрой чтоб наступила мгла,

[...]

Пожись скорее Куприянов,

умрем мы скоро.

и ср. слова сидящего "на стуле" Куприянова

Ну вот все кончилось.

В тех же традициях и в той же степени сопричастен смерти и половой акт, имеющий древнюю амбивалентную символику 'умерщвления/воскрешения', но, как правило, 'воскрешения' уже в иной, так сказать, метаморфозной ипостаси. Этих два смысла и высказаны Наташей:

устрой, чтоб наступила мгла

со значением забвения и выхода в иное измерение, и

последнее колечко мира,

которое еще не распаялось,

есть ты на мне.

где, в свою очередь, половой акт читается именно как 'спасительно-воскрешающий'. В данном случае у Введенского он звучит еще более универсально - как акт спасения мира от распада или от окончательной гибели, т.е. как акт космогонического характера.

"Черная квартира" [122], окруженная мотивами "ты на мне" [121] и "умрем скоро" [125], знаменует собой 'могилу' и на этом уровне архаических представлений она - эквивалент "постели тихой" [112] и "стула" [131]. В контексте же предваряющих слов [119-121]

последнее колечко мира,

которое еще не распаялось,
есть ты на мне

эти же "квартира", "постель тихая" и "стул" - эквиваленты 'мира' или 'мирового центра'. Это тем вероятнее, что слово "квартира" со своим лат. этимолом *quartarius* или *quartus* возобновляет тут семантику прежде упоминавшегося числа '4' [105-106: "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука"], означающего собой 'мир', 'миропорядок', 'город'='земной миропорядок'. Кроме того 'воздета к небу' "четвертая рука" и "ты на мне" выведена в тексте из мотива "башни" [62-63: "Уж ты предвкушаешь наслаждение стоять на мне как башня два часа"], где "башня" и есть более поверхностный чем '4'-'квартира' репрезентант мироустройства, т.е. мирового центра или мировой оси. Что касается "улыбки" "квартиры", то она может интерпретироваться как выражение 'всезнания', 'мировой мудрости' о тайнах бытия и небытия, с одной стороны, а с другой - 'радость спасения' (ср. "последнее колечко мира, которое еще не распаялось"). Связь "квартиры" с 'мудростью' базируется не только на ассоциации с 'восточной улыбкой', но и на этимоне *quartus* со значением 'четвертый мильный камень', 'четвертый день', 'четвертая книга', что подводит к смыслам 'четвертого' *Евангелия от Иоанна* и чуда воскрешения Лазаря, четыре дня пробывшего во гробе [Иоанн 11: 11-45]. Ср. упоминание Спаса в строках 107-108 и, кроме того, переключку слов "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас" и осмотра гроба Лазаря и Иоанна [11:34]: "И сказал: где вы положили его? Говорят Ему: Господи! пойди и посмотри".

Примечательно при этом, что Куприянов не ложится, он - "Уходит" [126] и затем "сам себя" развлекает "сидя на стуле" [131]. Это значит, что в мифологическом плане он не принимает 'смерти-спасения' от женщины и остается по эту сторону 'смерти', но одновременно и по стороне 'гибели' (неспасения) что и выражено его локализацией "на стуле": Куприянов, "сидя на стуле", принимает мифическую смерть, но иного прояска - выход в небытие, в потустороннее измерение. Если 'половой акт'-смерть' ре-продуктивна и предполагает циклическую повторяемость, то 'смерть-на-стуле' размыкает цикличность, предполагает метаморфозу-перерождение. Поэтому вполне закономерно в финале он исчезает, регрессируя к исходной мирогенной инстанции и растворяясь в интеллектуальном заушном измерении: "О природоведение, о логика, о математика, о искусство" [170] "Я закурю, я посижу, я подумаю" "Мне все чаще и чаще кажется странным, [...]. Я больше ничего не понимаю" [193, 201] и ср. именованья его Наташей: "негодяй", "хам", "и такие тоже будут бессмертными" [164-166] "идиот", "дурак" [182, 185]³.

"Последнее колечко", "которое еще не распаялось" и на котором еще держится "мир", - это, по словам Наташи, "ты на мне", т.е. эротический половой акт со смыслом 'умерщвления-спасения-воскрешения'. Отказ Куприянова от соития или, точнее, отсутствия полового влечения [126: "Нет, не хочу"] размыкает это "колечко" и мир распадается на одинокую Наташу, превращающуюся затем в "лиственницу" - "одинокую природу", и на одинокого Куприянова [179: "Оказалось, что я одинокий ездок"], растворяющегося в небытии [202: "Он становится мал-мала меньше и исчезает"], тогда как сам "мир" отсутствует: "мира мало", "мира нет" [138-139] и "мир окончательно давится" [173]; в финале же [200] вместо физического организованного универсума [представленного в катахрестическом центре числом 'четыре' и "квартирой"] - "Восходит солнце мощное как свет", где "солнце", с одной стороны, сопоставимо с 'новым солнцем' *Откровения*, а с другой - с противоположным 'квартире-могиле' полюсом 'мировой оси'.

Для Наташи это "последнее колечко мира", это "ты на мне" - ожидавшаяся "любовь камней" [127-128: "Ужасно, я одна осталась, любовь камней не состоялась"], а для Куприянова - "последнее чувство" и подобие "судакам" [171: "не виноват же я что верил в силу последнего чувства", 179-180: "Оказалось, что я одинокий ездок, и мы не были подобны судакам"].

Парадигма "последнее колечко мира любовь камней сила последнего чувства подобие судакам" ставит 'любовь/камень' в позицию 'камня преткновения' или 'пробного камня', который, согласно Эволе, символизирует 'тело', прочность, устойчивость в оппозиции к 'духу', блуждающей мысли и желаний-страстей (с этой точки зрения автохарактеристика Куприянова "я одинокий ездок" в 179 соотносит его с мифологемой 'блуждающего всадника, рыцаря', о чем речь пойдет позже). Однако только воскрешенное и возрожденное тело, в котором "двое будут одним", может соответствовать философскому духовному камню. При этом Эволя подчеркивает, что принципиальной разницы между вечным рождением, реинтеграцией и откровением философского камня у алхимиков нет [ср. статью *Stone b*: Cirlot 1981: 314-315 и *Бытие* 2:24: "Потому оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть", а также *Матфей* 19:5-6: "и будут одною плотью, Так что они уже не двое, но одна плоть. Итак, что Бог сочетал, того человек да не разгуляет"].

Когда Наташа говорит а "камнях", то тут на первое место выдвигается смысл 'чувственной страсти', 'эротического'. Когда же Куприянов ту же "любовь камней" именует "силой последнего чувства", то "камень" получает тут смысл евангельского 'камня-Христа',

'камня-христианина' и 'христианской любви' [ср. статью *Камень* в: Словарь 1974: кол. 489-492].

Более того: последовательность "любовь камней не состоялась" [128] "И нету для меня надежд" [155] "я [...] верил в силу последнего чувства", "Я не верил в количество звезд. Я верил в одну звезду" [171, 177-178] в обратном порядке повторяет формулу "вера, надежда, любовь" из *Первого послания к Коринфянам* Апостола Павла [13: 1-13].

Если внимательнее присмотреться к тексту 13-ой главы *Послания* и к тексту *Куприянова и Наташи*, то переключек между ними и больше и, кроме того, они отчетливее. Так, например, в монологе Куприянова [169-180] в первую очередь реализуются стихи 1-2 и 8-13 *Послания*:

Если я говорю языками человеческими и ангельскими,
а любви не имею, то я - медь звенящая, или кимвал
звучающий.

Если я имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею
всякое познание и всю веру, так что могу и горы
переставлять,
а не имею любви, - то я ничто.

[...]

Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества
прекратятся,

и языки умолкнут, и знание упразднится.

Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил,
по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а
как стал

мужем, то оставил младенческое.

Теперь мы видим как-бы сквозь тусклое стекло,
гадательно,

тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда
познаю,

подобно как я познан.

А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь;
но любовь из них больше.

Перечень Куприянова "О природоведение, о логика, о математика, о искусство" [170] явственно соотносится с мотивом "языков человеческих и ангельских" и с "тайнами" и "познаниями"; слова "О как все темнеет" [172] со словами "Теперь мы видим как-бы сквозь тусклое стекло"; мотив разобщенности с миром и исчезновения Куприянова

[173-175: "мир окончательно давится. Его тошнит от меня, меня тошнит от него" и 202: "Он становится мал-мала меньше и исчезает"] с мотивом "а не имею любви, - то я ничто". И, наконец, самое имя Куприянов соотносится с мотивом "а любви не имею, то я - медь звенящая, или кимвал звучащий", так как "Куприянов" содержит в себе лат. этимон *cuprum* или *surgum*, т.е. именно 'медь'⁴.

"Последнее чувство" Куприянова, таким образом, - самое фундаментальное начало миропорядка, при этом оно имеет характер христофорической любви. С одной стороны, оно - "последнее колечко мира" и "любовь камней" (где "любовь" - "ты на мне", т.е. половой акт), с другой же, оно - "последнее чувство" и "одна звезда" [ср. недвусмысленный параллелизм в строках 171 и 177-178: "я верил в силу последнего чувства" и "Я не верил в количество звезд. Я верил в одну звезду"]. Парадигма "камень последнее чувство = 'любовь' одна звезда" являет собой экспликацию "последнего колечка мира", и движется от ветхозаветного 'откровения' [ср. роль колец при постройке скинии и хранящего откровение Господне ковчега - *Исход 25: 10-20 и 26:24*] к 'откровению' новозаветному, т.е. к Христу. (Ср. "камень же был Христос") *1-е Коринфянам 10:4*, [следующие слова *Первого Послания Иоанна 1-е Иоанна 4: 7-10, 12, 14, 16*]:

Возлюбленные! будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога;

Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь.

Любовь Божия к нам открылась в том, что Бог послал в мир едиnorodного Сына Своего, чтобы мы получили жизнь через Него.

В том любовь, что не мы возлюбили Бога, но Он возлюбил нас и послал Сына Своего в умиловивление за грехи наши.

[...]

Бога никто никогда не видел: если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас.

[...]

И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем.

и, наконец, слова *Откровения* [22:16], где Христос называет себя звездой:

Я Иисус послал Ангела Моего засвидетельствовать вам
сие в церквах.
Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и
утренняя.

Необходимо при этом учитывать, что автоименование Христа звездой цитатно и восходит к следующим стихам *Чисел* [24: 17-19]

Вижу Его, но ныне еще нет; эрю Его, но не близко.
Восходит звезда от Иакова и восстает жезл от Израиля,
и разит князей Моава и сокрушает всех сынов Сифовых.
[...]
Происшедший от Иакова овладеет, и погубит
оставшееся от города.

У Введенского этому видению Валаама в *Числах* соответствует первое упоминание звезды в словах Наташи [строки 38-40]:

себя я будто небо обнажаю:
покуда ничего не видно,
но скоро заблестит звезда.

По наблюдениям Друскина [Введенский 1984: 283], распределение упоминаний "звезды" по тексту *Куприянова и Наташи* имеет особое значение:

В этом стихотворении четыре раза встречается иероглиф свечи, последний раз в центральном месте стихотворения, вскоре после упоминания иконы Спаса, и трижды - звезда: первый раз в 34 строке и два раза - в 24-25 строках с конца: *Я не верил в количество звезд. /Я верил в одну звезду. Звезда* упоминается за 63 строки до иконы Спаса и через 61 строку после, таким образом окаймляет центральное место - икону Спаса, поэтому тоже имеет иероглифическое значение, [...].

Друскин не считает авторских ремарок, но и при их учете сохраняется почти та же картина:

строка 40
звезда

строка 108
Спас

строки 177-178
звезд/звезда,

т.е. за 68 строк до "Спаса" и 69-70 строк после "Спаса". Трудно сказать, расшифровывает ли Друскин детальнее свое понятие "иероглифическое значение" - мне доступны всего лишь выдержки его работы, публикуемые в виде комментариев к *Куприянову и Наташе* во втором томе сочинений Введенского. Если, однако, учесть не только доступные наблюдения Друскина, но и композиционную соотносимость "звезды" у Введенского и в *Священном Писании*, то тогда легко увидеть, что первое упоминание "звезды" пророчествует "Спаса", а второе знаменует 'второе пришествие'. Можно пойти и еще дальше и увидеть, что упоминание "Спаса" соотносится со страстями Христа, с его искупительной миссией в *Евангелиях*, (таков смысл подтверждается статусом 'катахрезы' или 'смерти' центрального эпизода сценки Введенского), а финальное "солнце" - с заключительным видением 'беззакатного дня' *Откровения*. Но, кроме того, если "звезда" есть одновременно и трансформация "последнего колечка мира" - 'любви', то "Спас" в этом случае должен читаться как 'преображающая христофорическая любовь'.

Не исключено, что окружение "Спаса" тремя упоминаниями "звезды" предполагает соотнесенность с праздниками Господними, т.е. с тремя Спасами русского народно-христианского календаря. Первый Спас празднуется 1-го августа, означает происхождение честных древ Креста, в народе его называют Спасом медовым, мокрым, Макавееми; с него начинается усупенский пост [ср. в этой связи такие мотивы *Куприянова и Наташи* как "ушли давно должно быть гости" - 8, "коричневые плечи" - 83; "вино" - 34, "прибой", "родник" - 44, 47, "баня" - 81, а в финале мотивы "лиственницы", "дерева" - 187, 191, 199]. Второй Спас - 6-го августа, день Преображения Господня, популярно именуемый Спасом яблочным. Третий Спас, 16-го августа, - Спас-на-Полотне, день нерукотворного образа; это одновременно и Успенщина, так как 15-го августа празднуется Успенье Богородицы [ср. у Введенского сквозной мотив "сна" в 151: "Я молча одеваюсь в сон", 186: "Сейчас для них наступит долгий сон", смысл смерти в центральном эпизоде и исчезновения в финале]. Эти параллели, однако, не самые существенные и имеют, по всей вероятности, некие другие основания⁵. Структурно гораздо более активны тут иные параллели - параллели к Преображению по *Евангелию от Марка*. Именно к Марку восходит не только мотив "полумертвого червя" [Марк 9: 43-48], на который

обратили внимание Друскин [см. комментарий в: Введенский 1984: 283] и Мейлах [1978: 265], но и целый ряд других, в частности, и биографический развод Введенского [см. примечание 5 и ср. Поучение о разводе в *Марк: 10: 1-12*].

Мотив воды - "родник" [47], "прибой" [44], "моей волны биеенье" [65], "исочник" [149], "они уплывают" [184] - и мотив "вина" [34] соотносимы со словами Христа [*Марк 9: 41*]: "И кто напоит вас чашею воды во имя Мое, потому что вы Христовы, истинно говорю вам, не потеряет награды своей". Сюда же подключается и мотив искупительной смерти и воскресения [*Марк 9: 9-13, 31*].

Отправной мотив "тех свиных гостей" [1-2] соотносится с изгнанием бесов и духа нечистого из бесноватого [*Марк 9: 20-28*], при этом упоминание 'свиной' предполагает и более эксплицитную притчу об изгнании легиона бесов из одержимого [*Марк 5: 1-16*]. С ухода "тех свиных гостей", так сказать, с 'выпровождения бесов'; и начинается 'раздевание-переодевание-преображение' Куприянова и Наташи. Такое понимание "свиных гостей" имеет свою основу в распространенной мифологеме 'гостя', согласно которой 'гость' - не только некто 'чужой', но и 'припелец с того света', 'представитель потустороннего мира', где потусторонность может иметь как 'демонический', так и 'сакральный' характер. Кроме того слово "гость" часто функционирует как табуистическое именование 'смерти', 'болезни', 'беса' [ср. в строках 5 и 8 рифму "кости - гости", соотносящую 'гостей' с представлением о 'могиле']. Эпитет же 'свиные' подключает эту мифологему к уже указанной притче *Евангелия от Марка*.

Мотив "зеркала" в 72-96 с упоминанием "небесного виденья" соотносим с преобразованием из 2-го *Послания к Коринфянам* [3: 18]:

Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа.

При этом небезынтересно отметить в этой параллели две детали. Одна из них - мотив "бани", предполагающей 'очищение'. Вторая - уподобление отражения Наташи в зеркале библейскому образу 'страна-земля-город = женщина' - как 'великая блудница' (также и библейская), но к этому аспекту я еще вернусь при разборе иных уровней *Куприянова и Наташи*.

В случае связей с Преображением самый существенный, однако, является мотив отсутствия свидетелей - строки 107-108 в реплике Куприянова:

Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас,
а то мы здесь одни да на иконе Спас.

Он, несомненно, подразумевает следующий эпизод Преображения у Марка [9: 3-8]:

Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить. И явился им Илия с Моисеем; и беседовали с Иисусом. При сем Петр сказал Иисусу: Равви! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: Тебе одну, Моисею одну, и одну Илии. Ибо не знал, что сказать; потому что они были в страхе. И явилось облако, осеняющее их, и из облака испшел глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте. И внезапно посмотревши вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса.

Отсутствие свидетелей у Введенского "мы здесь одни да на иконе Спас" [108] отвечает евангельским словам "посмотревши вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса". Так, с одной стороны, Наташа и Куприянов тут фактически претерпевают 'преображение': они, раздеваясь и раздевшись меняют свой вид на, так сказать, 'не земное виденье' [ср.: "себя я будто небо обнажаю" - 38; "сниму их тоже, чтоб на покойника не быть похожим" - 69-70; "А ты красива и светла" - 74; "небесное виденье" - 95; "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука" - 106]. С другой же, - это их 'преображение' неполноценно, оно, в отличие от кананического, - лишено высшей санкции, конституирующего новый статус Куприянова и Наташи 'свидетельства от Бога'. В противовес Петру, восклицавшему "Равви! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи", его соответствие Куприянов (который, по признаку связи своего имени с 'медью', и есть вариант 'Петра-камня') заявляет "Как скучно все кругом и как однообразно тошно" [101-102], несмотря на предваряющий живописный "пейсаж" тела Наташи: "его небесное виденье должно бы тебя поразить" [95-96] и на ремарку "кругом ничто не пело" [98], имеющей, кроме ряда других, и смысл 'восхищения' [ср. еще возможность такого смысла в 116: "и бессловесная свеча горит"]. Это значит, что Наташа и Куприянов на деле не 'преображаются', что они

лишены необходимого божественного начала как в самих себе, так и вовне: "на иконе Спас" не опознается ими как присутствующий Бог. Легко также понять, почему тут отсутствует у Введенского и канонический "глас глаголющий" [116: "и бессловесная свеча горит"; 176: "Достоинство спряталось за последние тучи", а в 98, вместо хора славы Господней, - "кругом ничто не пело"]: универсум Куприянова и Наташи - универсум без Бога. В итоге предстоящий половой акт - 'любовь без любви', он лишен 'христофоричности'. Так тут подготовлен стоявшаяся 'любовь-спасение'.

Примечательно при этом, что весь эпизод раздевания строится как взаимопоказывание Наташи и Куприянова друг другу, завершающееся взаимным обозрением самих себя в зеркале [72-98], тогда как эпизод одевания прерывает зрительную коммуникацию между ними [146: "Уйдите я на вас смотреть не хочу"; 182-184: "Гляди, идиот, гляди на окочытия моей груди. Они исчезают, они уходят, они уплывают"] и переводит ее вовне [144: "Наташа, гляди светает"]. Причина этого разрыва - отсутствие 'свидетельского', 'конституирующего взгляда' [107: "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас"]. В контексте евангельского Преображения, этот 'свидетельский взгляд' читается как взгляд внутреннего духовного 'любящего ока'. В мифологическом же контексте - как знак существования 'видимого', а не иметь 'свидетеля' значит 'быть невидимым' и этим самым - 'не существовать' [кстати, отказ Наташи "смотреть" на Куприянова в 146-153 и означает, с одной стороны, отказ 'любить', а с другой - осуждение Куприянова на 'небытие'; ср. "я на вас смотреть не хочу" "Я люблю другого" и другая параллель: "Я молча одеваюсь в сон. [...] Я перейду в огонь одежд" 156-160: "мне кажется, что становлюсь я меньше и бездыханнее и злее от глаз подобных жарких женщин. Бегут огни по тела моего аллее, я сам не свой"].

По наблюдению Друскина [Введенский 1984: 282-284], "Спас" обрамлен не только мотивом "звезды", но и так же симметрично распределенным мотивом "судаков". Действительно, "судаки" упоминаются за 80 строк до "Спаса" [27-29]:

Ты будешь со мной, я буду с тобой
Заниматься деторождением,
И будем мы подобны судакам.

и в 71-ой строке после "Спаса" [179-180]:

Оказалось, что я одинокий ездок,

и мы не были подобны судакам.

Если мотив "судаков" читать в более общем плане, как мотив 'рыбы', то на этом уровне он вписывается в структуру текста именно как символ Спаса и как символ христианина: в раннехристианской традиции рыба была иконическим знаком христианства и Христа, а само слово в его греч. звучании *ichtys* расшифровывалось как *Iesus Christos Theou Yious Sotér*, т.е. Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель (при этом полезно помнить, что русское "Спас" - калька греч. *Sotér*). Более того: творя мир, из всего живого первыми создал Бог "рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что это хорошо. И благословил их Бог, говоря: полдитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле" [Бытие 1: 21-22].

Мотив 'рыбы', 'деторождения' и затем именование Наташи "уткой" [53-55], т.е. 'птицей', ставит Куприянова и Наташу в положение 'первожителей земли' или 'первых творений Бога'. Кроме того, пара "'рыба' - 'птица'" создает вертикальную ось мира, а мотив "деторождения" активизирует архаическую мифологию сочетания Неба и Земли, т.е. духовного и материального начал. Это именно сочетание эксплицируется позже как самое фундаментальное основание мироздания [119: "последнее колечко мира"], с одной стороны, а с другой - как санкционированное Богом, как освященное, что выражено уже изложенной мотивикой 'христофорической любви'.

Крест стал распространенным символом христианства лишь с VII века. До того преобладали такие символы как рыба, осел, агнец и птица. Безотносительно к христианству знак креста в разных его вариантах соотносился, в частности, с мировым центром, с мировым древом, с солнцем, креативным началом, с началом мужским или с фаллом. Когда Куприянов говорит [105-106]:

И поднята могущественно к небу
моя четвертая рука,

то он не только уподобляется кресту, но и берет на себя все основные смыслы креста. В рамках текста Куприянова и Наташи эта 'крестообразность' Куприянова - экспликация прежде латентно присутствовавшей семы 'крест' в мотивах "судаков", "звезды", "утки", "человека", "плеч" и др. В стихах 105-106 "могущественно" и "рука" - едва ли не синонимы: с одной стороны, мифологема 'рука' среди иных смыслов означает и 'силу, мощь', при этом также и креативную силу; с другой - 'рука' называется в ст.-слав. и в др.-русском "рамо", которое употребляется и в значениях 'мочь, сила, могучая рука, власть' [см: Даль

1980: 57-58]. Кроме того "рамо" может означать 'ветвь', в том числе и одно из ответвлений креста. В этом контексте "четвертая рука" Куприянова вводит эмблему 'четырёхраменного креста' в отличие от так называемого трехраменного Т-креста. Если Т-крест интерпретируется как 'попращание смерти смертью' или как 'победу над смертью искупительной жертвой', то четвертое, верхнее, рамо креста толкуется как знак 'устремленной к небу надежды', знак 'спасения-воскресения' [см. статью *Križ b: Chevalier 1987: 309-316, но особенно 310]. После "пейзажа спины" Наташи [78-96], определенного Куприяновым [101-102] "как скучно все кругом и как однообразно тошно", это уподобление Куприянова кресту подспудно вызывает ассоциации с Голгофой. Причем данная ассоциация поддерживается и еще иначе. Оборзевая себя в зеркале, Наташа замечает [82-83]:*

Вот по бокам видны как свечи
мои коричневые плечи.

Если "плечи" подменить 'раменами' и помнить, что рус. "рамо" значит 'ветвь', а "рамень" - 'густой лес', то станет ясно, что уже тут обнаруживается в Наташе ее связь с 'деревом' [ср.: 181 - "Я превращаюсь в лественницу" и 190-191 "Я говорил, что женщина это почти что человек, она дерево"]. Если же к тому обратить внимание, что "пейзаж" тела Наташи [78-96] лишен 'жизни' ("живот пустынный", "солдаты и палатки"), то Наташа-дерево тут не что иное как 'Голгофа' и 'дерево распятия', т.е. орудия смерти (вот, в частности, почему Куприянов говорит, что "женщина это почти что человек, она дерево"). За этим, конечно, стоит более глубокий архаический смысл, который уже оговаривался в случае мотива 'полового акта'. Наташино "последнее колечко мира, которое еще не распаялось, есть ты на мне" [119-121] читается теперь как 'требование жертвы': мир будет спасен в случае оплодотворения, т.е. смерти мужского начала. Это в *Куприянове и Наташе* не происходит. Причина же - отсутствие еще более фундаментального начала: 'христофоричности'. Древний миф, как сказать, языческий, тут отклоняется. А божественный (христианский) завет не может быть выполнен без христофорической любви, без Бога в сердцах.

Но пора вернуться к "судакам". В контексте мотивов "свечи", "света" и "звезды" и "солнца" выбор для 'рыбы' репрезентации в виде "судаков" объясняется их 'светофоричностью', что отчетливо видно в лат. названии судака - *luciperca sandra*, которое содержит в себе этимон *lusco* - 'быть светлым, светить, светиться', 'блестеть, сиять, сверкать', 'быть очевидным, ясным', 'разжигать, зажигать' и может омонимически быть созвучно слову *lucifer* - 'Люцифер' со значением 'светоносный, несущий

свет, освещенный', 'выносящий на свет, облегчающий роды', а также со значением имени бога утренней звезды, т.е. сына Авроры; имени самой утренней звезды, т.е. Венеры и, кроме того, небеснополезно учесть еще и выражение *equi luciferi* - кони лунной богини Фебы.

Более или менее явственно все эти смыслы "судаков" (а точнее - их лат. этимона) реализуются у Введенского не только в мотивах "звезды" или финального "солнца"/"света", но и в мотивах "деторождения" [28], "страсти" и "красноты" [49, 73], 'светлости' Наташи [74: "А ты красива и светла"], "ездок" [179: "Оказалось, что я одинокий ездок" / и "чертей" / 76, 198: "Возможно, что мы черти"/, так как по народно-христианским представлениям Люцифер - властитель преисподней, сатана.

"Звезда", в которую верил Куприянов, - это, по тексту, "звезда"-Наташа [38-40: "себя я будто небо обнажаю: покуда ничего не видно, но скоро заблестит звезда"]. Эта же "звезда" - экспликация предшествующего "И будем мы подобны судакам" [29]. Иначе говоря, "звезда" Куприянова - сама 'медная звезда', т.е. 'Афродита' или 'Венера' [ср. *Surgia*, *Surgus* как эпитеты Венеры]. Если теперь перейти на символику 'меди', то обнаружится, что из нее как раз выведена как акватическая мотивика речи Куприянова в 43-56, так и ее цветообозначения [47-49]:

Я видел женщины родник
зеленый или синий,
но он был красный,

где дана вся парадигма цветов меди. Небезынтересно отметить также, что в русском (уральском) фольклоре Хозяйка Медной Горы всегда зеленоглаза и всегда атрибутирована малахитовым платьем [кстати, эта ассоциация небезосновательна - ср. хотя бы 11-13: "давай ложиться дорогая спать, тебя хочу я покопать и поискать в тебе различные вещи" и уподобление Наташи 'горе' в 78-96 с 'подземным входом': "под ними живот пустынный, и вход в меня пушистый и недлинный, и две значительных ноги, меж них не видно нам не эги"]. Само собой разумеется, что с 'медью' связаны также и мотивы 'страсти' и 'покраснений' [49, 73].

Таким образом, на уровне мифа фраза Куприянова "И будем мы подобны судакам" предполагает любовный "восторг священный" [46], а на уровне христианского мироощущения - 'свето-' и 'христофоричность' любви. Оба этих смысла объединяются, по всей вероятности, в ощущаемом тут [особенно в 43-56 и 78-96] контексте библейской эротике, особенно Песни Песней. Фраза же "и мы не были подобны судакам" [180] прерывает обе этих традиции: Наташа

христианскими любовниками. Слова "О как все темнеет" и "Достоинство спряталось за последние тучи" [172, 176] более точно определяют причину 'не-любви': это - отсутствие 'светофоричности' как божественного атрибута или 'пресуществления'.

'Мир без любви и света', в котором пребывают Наташа и Куприянов, - не столько мир блуда, сколько мир скуки, смертельной тоски и страха. Причем эти свойства мира вторичны, результат отсутствия именно любви и надежд, без которых и сам этот мир обесмысливается, он - 'существуя не существует'. Ср. слова Наташи в эпизоде одевания рубашки [137-140]:

Я затем тебя снимала,
потому что мира мало,
потому что мира нет,
потому что он выше меня.,

где "рубашка", с одной стороны, эквивалент "мира", а с другой - ее носителя (тут - Наташи), а 'снятие рубашки' - движение к собственной и к мировой глубинной духовной сущности. Но ее как раз и нет: 'телесность' и физический мир еще не достаточны, их "мало" или вовсе "нет". Как 'сущности' они станут 'существовать' и 'иметь смысл' лишь тогда, когда обретут конституирующий их в этом статусе божественный атрибут 'светофоричности' - 'любви'⁶.

Место ожидающейся подчас раздевания 'священной' любви (как в плане мифическом, так и в плане библейско-евангельском) занимает в *Куприянове и Наташе* "тоска"- "скука"- "тошнота":

- 15 НАТАША (*снимая кофту*).
19 боюсь я скоро взвою
20 от тоски, от чувства, от мысли, от страха,
- 57 НАТАША (*снимая штаны*).
67 я полусонная как скука.
- 68 КУПРИЯНОВ (*снимая нижние штаны*).
69 Я полагаю что сниму их тоже,
70 чтоб на покойника не быть похожим,
71 чтоб были ближе наши кожи.
- 77 НАТАША (*снимая рубашку*).
86 под ними живот пустынный,

- 100 КУПРИЯНОВ (*снимая рубашку*).
 101 Как скучно все кругом
 102 и как однообразно тошно,
- 117 НАТАША. Ну что же Куприянов, я легла,
 124 Ложись скорее Куприянов,
 125 умрем мы скоро.
- 126 КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу. (*Уходит*).
- 127 НАТАША. Ужасно, я одна осталась,
 129 лежу одна, лежу грушу.,
- 154 КУПРИЯНОВ (*надевая нижние штаны*).
 155 И нету для меня надежд,
- 169 КУПРИЯНОВ (*надевая брюки*).
 172 О как все темнеет,
 173 мир окончательно давится,
 174 Его тошнит то меня,
 175 меня тошнит от него.

Вся эта парадигма начинается с мотива "овечки" [17] с архаическим смыслом промежуточного (катахрестического) состояния между полным хаосом и организованным космосом. 'Космотворческая' возможность этой "овечки" тут не осуществляется, зато активизируется 'распад': завершается эта парадигма взаимной 'рвотной реакцией' ("тошнотой") мира и Куприянова [172-175] и полным исчезновением [202]. Остальные звенья данной парадигмы - последовательные экспликации основного значения '*тоска/ужас/тошнота*', которое родственно значению архетипического вед. *amhas*, определяемого как "остаток хаотической *узости*, тупика, отсутствия благ и в структуре макрокосма и в душе человека" и противопоставляемого *иги loka* - широкому миру, торжеству космического над хаотическим" [Топоров 1973: 101; в этом исследовании, кстати, разбирается как раз аналогичная парадигма мотивов '*теснота-тоска-тошнота-узость-ужас*' *Преступления и наказания* Достоевского, а в примечании 2 на с. 101 отмечаются и некоторые ее варианты в литературе XX века, в частности, у Белого и Ахматовой].

В христианском варианте '*тоска, страх, ужас*' толкуются как отчаяние, потеря надежды, страх смерти и страх жить, которые возникают в

моменты забвения или сомнения в выполнимости заветов, установленных между Богом и человеком [см. статью *Страх* (ужас) в: Словарь 1974, кол. 1127-1130].

У Введенского явственно реализуются обе версии 'хаоса-тоски', но, ввиду центральной позиции "Спаса", можно утверждать, что авторская позитивная концепция тут принципиально библейско-христианская и что 'хаос-тоска' в данном случае означает косное состояние мира и души без Бога (и этим самым - без 'любви'). Эта же позиция вполне отчетливо выражена в ремарках, так сказать, сценографического характера: они вводят эмблематичный комментирующий 'натюрморт', основная функция которого такая же, как и в барочной живописи - функция напоминания-предупреждения, причем семантически здесь данное напоминание родственно не столько популярным *memento mori* или *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, сколько напоминанию о Божьем завете, о возможности возродиться-воскреснуть. Это станет очевидностью, если учесть все окружающие Куприянова и Наташу атрибуты, с инициальной "свечой", у которой "серебряные кости" [4-5]. Но пока, ради простоты изложения, позволительно начать с ремарки в строках 33-35:

*На стульях между тем стояли весьма серебряные кубки,
вино чернело как монах
и шевелился полумертвый червь.*

Символика этого набора атрибутов относительно проста.

"Кубки" и "вино" подразумевают 'трансмутацию', 'преобразование', с одной стороны, а с другой - 'страсти', 'искупление', и этим самым знаменуют собой как 'кубок жизни', так и 'судьбоносную чашу', 'испытание'. 'Серебро', в свою очередь, толкуется обычно как знак 'способностей', 'целомудрия', 'одухотворенности', 'человеческого духа', 'радости', 'знания' [см. статью *Металлы* в: Мифы 1982: 147], что даже в рамках данного 'натюрморта' повторенно мотивами "вино", "монах" и "стулья" (о чем ниже). Примечательно при этом, что почти тот же состав мотивов реализуется в мнимо бессвязном перечне *Значенья моря* 1930 года [Введенский 1980: 67-69], основной сюжет которого - движение мира вспять (по своей диахронии) к космогоническому акту и затем переход через первичный хаос вод к "универсальному богу", т.е. к Духу Божьему, который, по *Бытию*, пред актом творенья "носился над водами" [*Бытие* 1: 2]. Так вот, центральное место среди промежуточных звеньев этого 'выхода вспять' к инициальной мирогенной инстанции, к

'началу начал', занимают мотивы "скамьи", "чаш" и 'крещения-водосвятия':

на столах челны крутятся
а в челнах и там и тут
видны венчики минут
здесь всеобщее веселье
[...]
на скамье присядем трубной
между тем вертятся как мир
по рукам гремели бубны
будет небо будет бой
или будем мы собой
по усам ходили чаши
на часах росли цветы
и взлетали мысли наши
меж растений завитых
наши мысли наши лодки
паши боги наши тетки
наши души наша твердь
наши чашки в чашках смерть
но сказали мы однако
смысла нет в таком дожде
мы как соли просим знака
знак играет на воде
холмы мудрые бросают
всех пирующих в ручей
в речке рюмки вырастают
в речке родина ночей
[...]
засветив свои горшки
мы на дне глубоком моря

'Дождем' здесь названа 'святая вода' "чаш", но ее 'святость' тут недостаточна: собирательному "мы" необходим более отчетливый "знак" 'богоявления'. "Дождь", "знак", "соль", затем 'свет' ("засветив свои горшки" - парафраза библейских метафор 'человек - сосуд скудельный', 'человек - светильник') - отсылки к *Евангелию от Матфея*: 5: 13-14: "Вы - соль земли", "Вы - свет мира" и 12: 38-40, 16: 1-4, где фарисеи и саддукеи требуют от Иисуса "знамения с неба", на что Иисус им отвечает: "Лицемеры! различать лице неба вы умеете, а знамений времен не можете. Род лукавый и прелюбодейный знамений ищет, и

знамение не дается ему, кроме знамения Ионы пророка" (Иона же был наказан за отступничество от Бога тем, что он во время побега в Фарсис был брошен в разбушевавшееся море и затем пробыл три дня в чреве проглотившего его кита). Стих "знак играет на воде" отсылает к водосвятию, т.е. к эпифании, знаку присутствия Бога, который обычно ожидается в виде всколыхнувшейся воды в крещенский сочелник. Но 'знаки на воде' - это одновременно и 'филигрань', т.е. водяные знаки на бумаге. Не сложно заметить, что данная 'филигрань' играет тут роль трансформации 'чапек' в 'рюмки':

наши души наша твердь
наши чапки в чапках смерть
[...]
знак играет на воде
холмы мудрые бросают
всех пирующих в ручей
в речке рюмки вырастают,

где "рюмки", так сказать, более 'филигранная' отделка прежних "душ"- "чаш" и одновременно знак 'воскресения-преображения': "рюмки вырастают" [ср. также загадку в статье *Рюмка* в: Даль 1980: 123, ответ которой - "рюмка с вином в руке; тело и душа": "Стоит море на пяти столбах, двое об нем спорят, один говорит: радость моя; другой говорит: пагуба моя"].

Очередной компонент разбираемого 'натюрморта' - "червь" - содержит, собственно, тот же смысл, что и "кубки", с тем, однако, что тут преобладает аспект 'временности земного бытия' и указание на его 'ничтожность'. Таков, в частности, "червяк" в *Минине и Пожарском*, в *На смерть теософки*, в *Четырех описаниях* или в *Мне жалко что я не зверь...* [Введенский 1980: 15, 25, 119, 130; при этом любопытно отметить, что в *Четырех описаниях* мотив "червяка" сопровождается 'умиранием' и числом "четыре", что бросает определенный свет на последовательность "червь - черная квартира - червь" в ремарках 97, 122 и 135]. Если учесть указанный Друскиным [Введенский 1984: 283] контекст *Евангелия от Марка* [9: 43-48], то этот "червь" соотносим также и с адом, геенной (при этом, видимо, полезно помнить, что в церк.-слав. "ад" обозначался именно словом "чрьвь"). Но не это основное. У Марка цитируется *Исаия* [66: 24], где говорится:

И будут выходить, и увидят трупы людей,
отступивших от Меня; ибо червь их не умрет, а

огонь их не угаснет; и будут они мерзостью для всякой плоти.

Как и в случае отсылки к Ионе в *Значеньи моря*, так и тут на первый план выдвигается у Введенского мотив 'отступивших от Бога', забывших о Божьих заветах. Теперь, кажется, не сложно увидеть, что в этом отношении мотив "червя" эквивалентен сквозному мотиву 'тоски/страха/скуки/тошноты'. Не случайно в первых ремарках [35, 97], где при раздевании Куприянова и Наташи наблюдается их некая заинтересованность друг другом и маячит надежда на 'любовь', этот "червь" - "шевелился полумертвый", а в центральном, катахрестическом, эпизоде, где упоминается Спас и где должна была 'любовь' состояться, "червь" исчезает и подменяется "квартирой", которая "над ними издали мгновенно улыбалась" [123]. Но, когда "любовь камней не состоялась" [128] и взяла верх 'тоска/тошнота', данный "червь" вновь появляется и теперь реализует собой 'смертельную скуку': "Дремлет полумертвый червь" [135] и "Зевают полумертвый червь" [161], где 'дремать/зевать' значит 'погружаться в небывшие'.

Сравнение вина с "монахом" [34: "вино чернело как монах"] - не только повтор смысла 'целомудрие' и 'знания', вводимого эпитетом "серебряные", но и, с одной стороны, актуализация смысла 'одиночества' или 'единства' (греч. monachos - 'одинокий'), а с другой - активизация в нем его омонимии с лат. moneo - 'напоминать, обращать внимание', 'уверещать, уговаривать', 'вдохновлять, воодушевлять', но и 'предвещать, предсказывать', 'предупреждать', 'наказывать, карать' (что, в свою очередь, повторяет смысл христианского смысла 'чаши вина' как 'страстей'). Кроме того, moneo одного корня с mens - 'ум, мышление, рассудок', что затем реализуется в мотивах 'ума, мышления' [ср.: 50 - "Я сходил с ума", 66 - "Но что-то у меня мутится ум", 141 - "Я осталась одинокой душой", 182 - "Гляди идиот, гляди", 185 - "потрогай их дурак", и финальные 193 - "Я закурю, я посижу, я подумаю" и 201 - "Я больше ничего не понимаю"]. И в общей системе Введенского и в данном частном случае безразлично также и созвучие mens с mensa - 'стол', чем в финале обеспечивается семантическая связность фразы "Я закурю, я посижу, я подумаю" [193], а в начале - такая же, но не сразу заметная, связность во всей этой эмблеме мотива "монаха" и мотива "стульев" [33-35].

Что же касается самих "стульев", то, как уже говорилось [и ср. примечание 3], они являют собой катахрестический локус, локус перерождения-преображения, и могут быть сопоставимы, по функции, с психопомпом - водителем в потусторонний мир, где потусторонность может быть как 'царством смерти', так и 'царством воскресения'.

Фраза "весьма серебряные кубки", на первый взгляд - неправильная, тут вполне логична, особенно, если "весьма" читать не как архаизм со значением 'целиком, полностью', а как 'почти, не совсем', т.е. как признак 'половинчатости, неопределенности': на это позволяет и символический смысл 'серебра', означающего, в частности, промежуточное 'второе небо', и катахрестичность (критичность и промежуточность) всех остальных компонентов данной эмблемы-напоминания'. Кстати, эти "серебряные кубки" будут затем трансформированы в "котлы" и в мотив 'очистительной бани' [75: "и грудь твоя как два котла", 81: "я вся как будто в бане"]. Далее: если "серебряным кубкам" вернуть их греч. этимон *kimbalon* (буквально: 'металлический сосуд', 'чаша'), то обнаружится их второе значение 'кимвал' или 'цимбалы' (лат. *symbalum*) - музыкальный ударный инструмент [ср. вполне отчетливо построенную на этой этимологии парадигму "бубны - чаши - рюмки - инструменты" в *Значеньи моря* - Введенский 1980: 67-69]. Это значит, что данные "кубки" на определенном уровне - двойники Куприянова и Наташи: прежде всего по признаку их связи с 'медью'. Но, входя в состав эмблемы-напоминания', эти же "кубки" уже здесь вводят в текст напоминание-поучение 1-го *Послания Коринфянам* [13: 1]:

Если я говорю языками человеческими и
ангельскими,
а любви не имею, то я - медь звенящая, или кимвал
звучащий.

Правда, в эксплицитном виде мотив музыки в *Куприянове* и *Наташе* отсутствует, но имплицитно он наличен в очередной ремарке [97-99]:

*И шевелился полумертвый червь,
кругом ничто не пело,
когда она показывала хитрое тело.*

Прежний 'натюрморт', как видно, редуцирован тут всего лишь до одного компонента - "червя"; "стулья" же, "кубки" и "вино" не упоминаются. Функционально их место здесь занимает именно "кругом ничто не пело", которое и есть семантической экспликацией прежних "кубков"- 'кимвалов'. И, как раньше "кубки"- 'кимвалы' отсылали к *Посланию к Коринфянам*, так теперь их эквивалент "кругом ничто не пело" - едва ли не цитата из *Екклесиаста* [12: 1-8], сущность которого -

"суета сует, все - суета", "сущность всего: бойся Бога" и пророчество Суда Божья (курсив мой - J.F.)⁷:

*И помни Создателя твоего в дни юности твоей,
доколе не пришли тяжелый дни и не наступили
годы, о которых ты будешь говорить: "нет мне
удовольствия в них!"
Доколе не померкли солнце и свет и луна и
звезды, и не нашли новые тучи вслед за дождем.
В тот день, когда задрожат стерегущие дом, и
согнутся мужи силы; и перестанут молоты
мельющие, потому что их немного осталось; и
померкнут смотрящие в окно,
И запираются будут двери на улицу; когда
замолкнет звук жернова, и будет вставать человек
по крику петуха и замолкнут дщери пения;
И высоты будут им страшны, и на дороге ужасы; и
зацветет миндаль; и отяжелеет кузнецик, и
рассыплется каперс. Ибо
отходит человек в вечный дом свой, и готовы
окружить его на улице плакальщицы; -
Доколе не порвалась серебряная цепочка, и не
разорвалась золотая повязка, и не разбился
кувшин у источника, и не обрушилось колесо над
колодезем.
И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух
возвратится к Богу, Который дал его.
Суета сует, сказал Екклесиаст, все - суета!*

Интересно при этом, что в своем вещественном (предметном) качестве прежние "стулья" и "серебряные кубки" подменены тут упоминанием "хитрого тела" Наташи:

*кругом ничто не пело,
когда она показывала хитрое тело.*

С одной стороны, такая замена возможна потому, что и в общей символической системе и в системе самого Введенского 'тело' (особенно - женское) соотносится с представлением о 'сосуде' и о трансформирующем, переправляющем 'на тот свет', локусе (по этому признаку оно эквивалентно как всякому 'транспортному средству', так и 'стульям' или 'ложам', что однозначно эксплицируется не только у Введенского, но и во всем авангарде, с раннего футуризма начиная). С другой стороны, в рамках данного текста, эта замена подготовлена предвещающим видом "тела" Наташи, по отношению к которому

"хитрое тело" в ремарке - всего лишь материализованный, сведенный к рангу 'натюрмортного' компонента, именно тот 'вид'. В зеркальном отражении Наташи прежним "серебряным кубкам" с их символикой отвечает сквозная мотивика 'вместилища' (вплоть до эквиваленции 'лоно' - 'чрево'='преисподняя'='геенна') и 'Голгофы': "и грудь твоя как два котла. Возможно что мы черти" [75-76], "пониже сытных две груди, [...], под ними живот пустынный, и вход в меня пушистый и недлинный" [84, 86-87]. Но "пейзаж спины" [91-96] еще знаменательнее. В распространенных толкованиях человеческого тела 'спина', 'хребет' знаменуют собой 'силу', 'стойкость', 'моральные качества', т.е. являются конституантами 'человеческого'. Это, видимо, одна из причин, по которой 'спина' соотносится со 'скрытым', 'опасным' (ср. излюбленный мотив украинских мавок у Хлебникова, т.е. лишенных спины и хребта существ народной демонологии). Вот этих оба смысла и выражены у Введенского мотивом 'военного лагеря' ("Тут две приятные лопатки Как бы солдаты и палатки"), мотивом 'смерти', 'казни' ("солдаты", "лопатки" с возможным чтением и как 'лопаты'), 'судилища' ("дивное сиденье" может читаться как 'трон', но и в этом прочтении оно не теряет своей семантики 'психопомпа'); "виденье" же, которое "должно бы тебя поразить" [96], опять-таки двойственно: "поразить" - 'удивить', но и 'повергнуть в смерть', 'погубить'. В библейском контексте это "виденье" соотносится с мотивом 'великой блудницы', а в новозаветном - с 'Голгофой' и 'апокалиптической бестией'. Отсюда уже, кажется, естественно выводятся затем мотивы "устрой чтоб наступила мгла" [118], "умрем мы скоро" [125] и двусмысленной "улыбки" "квартиры"- 'могилы' [122-123] и ср. в 99 ("хитрое тело"):

А черная квартира

над ними издали мгновенно улыбалась.

Дальнейшая эволюция разбираемой ремарки-'эмблемы' такова:

135 *Дремлет полумертвый червь.*

161 *Зевает полумертвый червь.*

167 *Стояла ночь. Была природа.*

168 *Зевает полумертвый червь.*

202 *Он становится мал-мала меньше и исчезает.*

203 *Природа предается одинокому наслаждению.*

Кроме уже оговаривавшейся символики "червя", бесполезно иметь в виду и следующую, не менее распространенную. В первую

очередь "червь" - символ жизни, возникающей из неживого. Так, например, по древнеисландской легенде *Gylfaginning* как раз черви добывают из лешего гиганта Ymir'a, по решению бога, человеческий облик и разум. По Юнгу, в свою очередь, "червь" знаменует собой деструктивный аспект либидо, вместо его оплодотворяющего аспекта (ср. "живот пустынный" Наташи). В биологической эволюции "червь" соотносим с этапом, предвещающим распад, растворение. В неорганическом мире он соотносим с переходным моментом начальной энергии в жизнь, а по отношению к высшей органической жизни означает регресс или же начальную неразвитую фазу. В иных мифопредставлениях "червь" - символ перехода из земли к свету, из смерти к жизни, из ларвального состояния в состояние духовного восхождения (устойчивую метаморфозу-перерождение в системе Пастернака от "кокона" и "личинки" до "бабочки"- "психеи"). И, наконец, "червь" - точит и разрушает "жизнь" и "любовь" [см. статью Crv (*gamad*) b: Chevalier 1987: 79].

"Полумертвый червь" Введенского локализован в неопределенной стадии, из которой может развиваться либо оживание, либо отмирание-исчезновение. То же можно сказать и о глаголе "шевелился", который вводит 'вторую половину' 'мертвого' т.е. смысл 'полуживой'. Факт, что "червь", подобно первому 'натюрморту' [33-35], "шевелился" и здесь, когда все остальное 'притихло' на вид "хитрого тела" Наташи, и когда Куприянов должен был быть 'поражен' [96-99], говорит о том, что к этому 'виду'-'пейзажу' "червь" безразличен - он и не застывает в столбняке, и не оживляется. Его реакция, собственно, так же аэмоциональна, как и реакция самого Куприянова [101-102]:

Как скучно все кругом
и как однообразно тошно.

Это, собственно, значит, что "червь" тут не только внешнее 'напоминание', но и выведенная во вне сущность Наташи и Куприянова, двойник их 'смертельной скуки', 'неспособности любить'.

Состояние 'дремоты/зевоты' [135, 161], как уже говорилось, - признак 'скуки/тоски/тошноты'. Но, если 'дремота' - промежуточное состояние между жизнью и символической смертью, то 'зевота' - не 'оживание', а 'раздевание' и выход в потустороннее, в 'ничто' (ср. собравшийся до сих пор обычай крестить рот при зевании). При этом мотив 'зевания' реализует тут как одну из сем словоформы "червь", так и свою сущность первичного 'ничто' - ср. ст.-слав. "чрьвь" как обозначение 'ада, преисподней' и лат. вариант 'зевоты' *hiatus* - 'глубокое, зияющее

отверстие, щель, расселина, ущелье, пропасть', 'пасть, зев', 'разевание рта', перен. 'жажда, страстное желание' и *hiu* - 'быть раскрытым, разверзаться, зиять', 'разевать рот', 'жаждать, страстно желать', 'быть бессвязным, быть лишенным связи', перен. 'поражаться, изумляться'.

На уровне поведений (реакций) Куприянова и Наташи этой 'зевоте червя' отвечает их полная 'бесстрастность', завершающаяся 'зиянием-расхождением' и, в частности, 'тошнотой' Куприянова. Данная 'тошнота' [173-175]:

мир окончательно давится.
Его тошнит от меня,
меня тошнит от него.

полностью раскрывает свой смысл в предусмотренном Введенским контексте *Откровения* [3: 15-16]:

Знаю твои дела; ты не холоден, ни горяч; о если бы ты
был холоден или горяч!
Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну
тебя из уст Моих.

Но тогда это означало бы, что если мир Куприянова и Наташи - мир без 'любви и Бога', то универсум Введенского [положительный полюс его поэтической системы], едва ли не тождественен Богу (ср. 'мир, изрыгающий Куприянова' и финальное "солнце мощное как свет", отсылающее к финалу того же *Откровения*).

В отличие от ремарки-эмблемы' в 33-35 ее последний вариант в 167-168 уже не 'натюрморт', а 'пейзаж':

Стояла ночь. Была природа.
Зевает полумертвый червь.

"Ночь" и "природа" подменяют тут собой прежние "весьма серебряные кубки" и "вино", которое "чернело как монах", и этим самым могут рассматриваться как их трансформации. Данная трансформация станет очевидной, если вспомнить о промежуточном (центрально катахрестическом) состоянии в виде "черной квартиры" [122], знаменующей собой и 'земной мир' и 'могилу'. "Кубки" и "вино" предполагали 'искупительную смерть/воскресение-преображение'. 'Преображение', однако, не состоялось, и мир регрессировал к своему инертному, 'вегетативному' статусу 'бренного мира'.

По своему строю "Стояла ночь. Была природа" отсылает к стихотворению Фета *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали ...,* но снимает с него 'свет' и 'садовость', т.е. те категории, которые и у Фета и в более широкой культурной традиции функционируют как новители 'духовного' и 'божественного'. Более того: "Зевает полумертвый червь" поставлено тут в позицию всего остального текста стихотворения Фета и этим самым призвано ввести представление о полном отсутствии 'любви' и о 'бесцельности жизни'. Ср. у Фета:

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
 Что ты одна - любовь, что нет любви иной,
 И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой.
 [...]
 Что ты одна - вся жизнь, что ты одна - любовь.
 [...]
 А жизни нет конца, и цели нет иной,
 Как только веровать в рыдающие звуки,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой!⁸

'Тошнота', отсылающая к Откровению, своим напоминанием о словах "ты ни холоден, ни горяч", отсылает в свою очередь к параллельной литературной традиции - к Ставрогину из Бесов Достоевского (а если учесть мотив "кубков", то и к его варианту - Ивану из *Братьев Карамазовых*). Контекст Фета уточняет, какой любви лишены Наташа и Куприянов, тогда как контекст Достоевского показывает, каких страстей их мир не знает, и вводит инвариантную эквиваленцию 'отсутствие любви-страстей - смертельный грех тоски-безбожья'⁹.

В заключительной ремарке [202-203] "Он становится мал-мала меньше и исчезает" эксплицируется изначально подразумеваемый под мотивом "червя" 'регресс' вплоть до 'исчезновения'. А "природа предается одинокому наслаждению" - возврат, по всей вероятности, к циклическому саморепродуктивному существованию мира¹⁰. "Последнее колечко мира" в универсуме Куприянова и Наташи, таким образом, "распаялось" - возможное духовное перерождение-преображение не состоялось. Указание же на эту возможность, на эту данность Куприянову и Наташе, содержится не только в разобранных ремарках-'эмблемах', но и в наиболее общих рамках всего текста *Куприянов и Наташа*. Он начинается с выпровождения "тех свиных гостей" и упоминания свечи, а завершается упоминанием "солнца"- "света":

- 4 Пугая мглу горит свеча,
5 у ней серебряные кости.

- 200 Восходит солнце мощное как свет.
201 Я больше ничего не понимаю.

Устойчивый символизм свечи (также и в системе Введенского) - жизнь и душа человека. При этом пламя свечи рассматривается как синтез всех начал природы, знаменующий ее организованность, космос, в противовес состоянию хаоса. По Bachelard'у, пламя - едино, исконно едино и стремится единым же и остаться [см. статью *Svijeca (ili voštanica)* b: Chevalier 1987: 663]. Не сложно заметить, что как раз эти смыслы и реализованы Введенским в начале ("*Пугая мглу горит свеча*") и в финале, где место "свечи" занимает "солнце мощное как свет" /а "мглы" нет, но ее эквивалентом можно, по всей вероятности, считать 'непонимание' Куприянова.

Однако данная "свеча" Введенского требует более пристального внимания, ибо, с одной стороны, "у ней серебряные кости" [5], а с другой - "мало проку с этой свечки, она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое" [16-18].

В отличие от золота, знаменующего собой мужской, солярный, небесный принцип, серебро - принцип пассивный, лунарный и акватический. Но само слово "серебро" (argentum) восходит к санскритскому слову со значением 'белое, сияющее', что является символом чистоты.

В египетских мифах и культах кости божеств были серебряными, тогда как тело - золотым. В христианской символике серебро соотносится с Божественной Мудростью [ср. упоминание имени "Соня" в строке 10 и обилие 'интеллектуальной' лексики в строках 141-201], а золото означает Божественную любовь к человеку. Серебро, как золото, употребляются в разных культовых и магических практиках в той же очистительной функции, что и вода. Также и в русских представлениях серебро - символ чистоты и атрибут очищения или исцеления (когда само серебро чернеет, это предвещает смерть, гибель). В этическом плане серебро означает собой предмет желаний, жадности, но и вызываемую этим предметом беду [см. статью *Srebro* b: Chevalier 1987: 623-624]. Само собой разумеется, что не все из этих смысловых возможностей активизированы в *Куприянове* и *Наташе*, тем не менее имеет смысл учитывать их все - тогда именно выявится искомая значимость произведенного Введенским выбора.

Что касается общекультурного символизма кости, то кость [см. статью Kost b: Chevalier 1987: 285-286] считается основанием тела, его самым прочным элементом и возводится в ранг символа твердости, крепости и силы. Это некий исконный и постоянный элемент бытия. По верованиям многих народов душа человека пребывает в костях. Еще интереснее в этом отношении кость в библейских толкованиях, где она, с одной стороны, 'генеративна', т.е. функционально родственна 'зерну', а с другой - залог воскресения-бессмертия. Если применить иные термины, то кость позволительно рассматривать как состояние катакрезы, как трансформирующее или перерождающее звено.

В Бытии [3: 22-25] сказано:

И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку.
И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою: ибо взята от мужа.
Потому оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть.
И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились.

Этот контекст вводит смысловую эквивалентность мотива "костей" и Наташи и Куприянова (она станет еще более явственной, если учесть этимоны имен "Наташа" и "Куприянов", о чем речь, однако, пойдет позже). Тогда ответ Наташи "мало проку", "боюсь" (в смысле 'полагаю'), "боюсь" (в смысле 'мне страшно'), "мне даже стало стыдно", "Ужасно все погано", "но скоро заблестит звезда" [16, 17, 21, 37, 41, 40] означает отсутствие 'любви' и говорит о том, что Куприянов и Наташа не только не "одна плоть", но и не смогут стать 'одним'. Кроме того, мотив "свечи" вписан в самую Наташу [82-83]: "Вот по бокам выдны как свечи мои коричневые плечи", где мена "серебряных костей" на "коричневые" 'рамена' соотносит Наташу с 'деревом' или 'землей'. Превращаясь при этом в "пейзаж", Наташа-земля лишена 'костей': вместо "спины"- 'хребта' у нее - "две приятные лопатки как бы солдаты и палатки, а дальше дивное сиденье" [92-94], т.е. 'могила', но опять-таки 'бесплодная', 'без костей' [ср. в 86 "живот пустынный"].

В Четвертой книге Царств кости оживляют [13: 21]:

И было, что, когда погребали одного человека, то, увидев это полчище, погребавшие бросили того человека в гроб Елисея; и он при падении своем коснулся костей Елисея, и ожил, и встал на ноги свои.

У *Иезекииля* [37: 7-10] поле, полное костей, оживает по велению Господа:

Я изрек пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал, произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею.

И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа в них не было.

Тогда сказал Он мне: изреки пророчество духу, [...].

И я изрек пророчество, как Он повелел мне, и вошел в них дух, - и они ожили, и стали на ноги свои - весьма, весьма великое полчище.

И еще две выдержки - *Псалтирь* [33: 20-21]:

Много скорбей у праведника, и от всех их избавит его Господь.

Он хранит все кости его; ни одна из них не сокрушится.

И *Притчи* [20: 27]:

Светильник Господень - дух человека, испытывающий все глубины сердца.

"Свеча", у которой "серебряные кости", не опознана в своем 'воскресающем' качестве Наташей. Наташа не только переводит ее в бытовой план, называя "свечкой", но и отказывает ей в 'светоносности': "она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое". При этом мотив "овечки" здесь многоплановый: на уровне эротики ассоциируется с женским детородным органом; на уровне космологии соотносится, как уже говорилось, с инертным промежуточным состоянием между хаосом и космосом; на уровне 'теологии' эта "овечка" - эквивалент "костей", "свечи", "кубков", "вина", затем "Спаса", т.е. символ христианской искупительной и воскрешающей любви к ближнему.

Очередное упоминание "свечи" имеется в строке 116: "и бессловесная свеча горит". Оно локализовано в восьмой строке после упоминания "Спаса" [108]. Естественно поэтому полагать, что тут подразумевается отсылка к *Нагорной пророчеди*, где речь о нищих духом, о прелюбодеянии, о разводе, о любви к ближнему и, в частности, о свече [Матфей 5: 3-48]:

Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное.

[...]

Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.

[...]

Вы - свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы.

И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме.

Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного.

[...]

А я говорю вам: кто разводится с женою своею, кроме вины любодеяния, тот подает ей повод прелюбодействовать; и кто женится на разведенной, тот прелюбодействует.

[...]

Вы слышали, что сказано: "люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего".

А я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинаящих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас.

[...]

Итак будьте совершенны, совершен Отец ваш Небесный.

С этой *Проповедью* перекликаются слова Куприянова "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас" [107] и слова Наташи "Это хам человеческого рода - и такие тоже будут бессмертными" [165-166], но, само собой разумеется, они не выполняют основного завета *Проповеди*.

"Кругом ничто не пело" в 98, отсутствие 'свидетелей' в 107 и "бессловесная свеча" в 116 связаны также, о чем уже говорилось, с Преображением у Марка [9: 7-8]:

[...] и из облака исшел глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте. И внезапно посмотревши вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса.

Кроме "Спаса" "на иконе" и обычной "свечки", от которой "мало проку", "никого более" не видят и Наташа и Куприянов. В этом отношении их ситуация родственна ситуации Петра, Иакова и Иоанна, но если ученики Христа видят преображенный свет одежд Христа и слышат "глас, глаголющий", то Наташа и Куприянов и не видят ("она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое", затем "черная квартира") и не слышат ("кругом ничто не пело", "и бессловесная свеча горит").

Если помнить, что Иисус есть воплотившееся Слово [*Иоанн 1: 1, 4-5, 14, 50, 51*]:

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.

[...]

В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков;

И свет во тьме светит, и тьма не объяла его.

И Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как однородного от Отца.

[...]

Иисус сказал ему в ответ: ты веришь, потому что Я тебе сказал: "Я видел тебя под смоковницею"; увидишь больше сего.

И говорит ему: истинно, истинно говорю вам: отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому.

то в таком контексте "бессловесная свеча" - знак 'неверия' Куприянова и Наташи. Более того: последние стихи предложенной выдержки из *Иоанна* говорят о Нафанаиле, имя которого восходит к *Natan, Netaḥ'el* - со значением 'он (Бог) дал' или 'Бог дал' и по своему этимону созвучно с именем "Наташа", т.е. 'Наталия'. Но, в отличие от учеников во время

Преображения и в отличие от Нафанаила, Наташа и Куприянов ведут себя по образцу фарисеев и саддукеев, требующих от Иисуса "знамения с неба" [см. *Матфей 12: 38-40, 16: 1-4* и ср. наличие этого мотива в *Значении моря*].

В зеркальной, третьей, части Куприянова и Наташи "свеча" уже не упоминается, ее место там занимает (так же дважды) 'свет': [144]

Наташа, гляди светает.,

которое следует в момент одевания Куприяновым "рубашки" ("бессловесная свеча" упоминалась после того, как Наташа и Куприянов свои "рубашки" сняли), и [200-201]:

Восходит солнце мощное как свет.
Я больше ничего не понимаю.,

которое отвечает первым упоминаниям "свечи" (ср. симметрию сначала снятых "галстука" и "кофты", а затем одетых "кофты" и "пиджака"). Ожидавшийся 'свет' 'изнутри' не 'просиял', равным образом и вновь одеваемые 'одежды' - не 'светофоричны'. Преображение Наташи и Куприянова не состоялось. Вместо 'света изнутри' тут миеется всего лишь 'внешний свет' ('светает', "солнце"), который на одном уровне является природным физическим светом, а на другом - отсутствующим в мире Наташи и Куприянова и недоступным им Светом Божественного универсума.

Евангельское Преображение - превращение земных одежд Христа в лучезарную Славу Господню. Библейско-евангельский смысл одежд отражает устройство мира по замыслу Творца и выражает обетование славы, утраченной человеком в раю - с момента грехопадения данная человеку одежда "утверждает достоинство павшего человека и возможность облечься в утраченную славу" [Словарь 1974: 708, статья *Одежда*, кол. 706-710]. Мена одежд, переодевание, предполагает и мену статуса носителя, в первую очередь - "переход от мирского к священному" [там же: 708].

Родственными функциями обладает одежда и в мифопоэтических представлениях, с тем, что она тут еще теснее связана с телесно-духовным образом носителя: мена одежд оборачивается превращением-метаморфозой, т.е. либо потерей человеческого облика в сторону 'звериного', 'хтонического' (не-человеческого), либо преодолением злокозненных сил и возобновлением утраченного облика и статуса 'человека' (а в иных терминах - 'субъектности').

'Раздевание/одевание' Куприянова и Наташи само по себе 'нейтрально' или, так сказать, катахрестично: оно может обернуться как 'преображением', обретением 'человечности', так и 'метаморфозой', потерей 'человечности'. Куприянов и Наташа одеваются в то же, что и предварительно сняли, но в обратной последовательности. Закономерность общесавангардной системы, в том числе и системы Введенского, такова, что после кризисного катахрестического состояния объект или персонаж уже не тождественен самому себе. Так, к примеру, снятая и надеваемая "рубашка", физически будучи одной и той же, семиотически и онтологически уже разные. 'Раздевание/одевание' равносильно тут, таким образом, 'переодеванию'. Направление же мены статуса в такой цепи превращений-метаморфоз у разных авторов и в разных произведениях концептуализируется по-своему. Но и тут есть заметная устойчивая закономерность - метаморфозы ведут к выявлению и обретению инвариантной (так сказать, архетипической) сущности претерпевающего метаморфозу, с одной стороны, а с другой - к повышению статуса вплоть до статуса Абсолюта (будь этот Абсолют Богом или же некоей менее определенной мирогенной инстанцией). Не исключение в этом отношении и система Введенского. Более того: его Абсолют если и не сам Бог, то родственное ему начало. *Куприянов и Наташа* даже в рамках системы Введенского являет собой исключение: преобразование в сторону Божественной Сущности не реализуется, наоборот, наблюдается удаление от нее. И в этом как раз и выражается трагизм данного произведения Введенского. Наташа и Куприянов не только не 'преображаются' (по евангельскому образцу), но и не превращаются в 'оборотней' (по образцу персонажей волшебных сказок) - в финале оказывается, что они одинаково и "не были подобны судакам" [180] и не были 'демоничны', не стали 'чертями' [76 и 198: "Возможно что мы черти"], т.е. вообще не получили никакой субъективной конституации. Они, как уже говорилось, 'ни горячи и ни холодны'. На уровне призванных конституировать объект или субъект атрибутов-дублей у Наташи и Куприянова, оказывается, нет таких атрибутов. Даже отражение в зеркале [68-96] лишено тут статуса их 'дубля'. Единственный их атрибут - это 'тоска/тошнота'.

Правда, когда Наташа и Куприянов раздеваются, возникает некая перспектива 'преображения'. Она поддерживается и в репликах 145-160, когда Наташа и Куприянов одевают "штаны": этот акт сопровождается мотивом "огня". Наташа говорит [152-153]:

Из состояния нагого

Я перейду в огонь одежд.,

а Куприянов [158-159] отвечает:

от глаз подобных жарких женщин.
Бегут огни по тела моего аллее,

что подчеркивает как связь с евангельским Преображением, так и с 'дьявольским' превращением или 'сгоранием'. Ни то и ни другое, однако, тут не актуально (и ошибочно было бы этот огонь идентифицировать с 'геенной'). Вместо 'преображения' или 'метаморфозы' Куприянов и Наташа 'исчезают': одевающийся Куприянов говорит [156]

мне кажется, что становлюсь я меньше,

а Наташа показывает, как ее "грудь" "исчезают" [182-185]:

Гляди, идиот, гляди
на окончания моей груди.
Они исчезают, они уходят, они уплывают,
потрогай их дурак.

'Прикосновение' могло бы остановить этот процесс исчезания [такой смысл имеют как прикасания в мифосистемах, так и в христианской традиции - ср. слова воскресшего Христа к тянувшейся к нему Магдалине "не прикасайся ко Мне, ибо я еще не восшел к Отцу Моему" - *Иоанн 20: 17*], но вместо этого Куприянов отвечает [193, 199]:

Я закурю, я посижу, я подумаю.

[...]

Прощай дорогая лиственница Наташа.,

где "посижу" и "потрогай" эквивалентны, они означают 'уход-исчезновение'.

При 'раздевании/одевании' только в одном случае нарушен формальный энантиоморфизм. 'Раздевание' начинается с того, что Куприянов снимает "важный галстук". В финале Куприянов надевает "пиджак", но "галстук" уже не упоминается. Но если внимательнее присмотреться, то окажется, что симметрия сохранена и тут: "галстук" был назван "важным", теперь этой 'важности' отвечает как раз 'не-

важность', 'умаление' [202]: Куприянов "становится мал-мала меньше и исчезает".

Среди гардероба Наташи аналогичным образом атрибутированы и продублированы "рубаха", названная "владычицей" [21] и "штаны" [32]: "Что мне делать в моих накрашенных штанах?" Наташина "рубаха" соотносится с "миром", но эта ее исконная эквивалентность тут же и упраздняется [137-139]:

Я затем тебя снимала,
потому что мира мало,
потому что мира нет;

"накрашенные" же "штаны" соотнесены с "небом" и "звездой" [38-40], но во время одевания оказывается, что это не был их 'смысл-атрибут', эти "штаны" названы теперь как "огонь одежд". "Накрашенность", таким образом, имея возможность знаменовать 'радугу' [ср. обилие цветообозначений в 45-49] и 'звезду' в инвариантном смысле 'знамения завета', оказалась всего лишь 'покраской' или 'миражем' [ср. мотивы "безумной фигуры" и "сна" в 142, 151] и даже 'самообманом' [149-150: "Я сама для себя источник. Я люблю другого", где "другого" как раз и нет].

"Галстук", помимо эротической символики, во многих мифосистемах рассматривается как эквивалент 'повязки', 'ожерелья', 'бус' и т.д. и знаменует собой срединное состояние между 'дезинтеграцией' (множеством) и 'единством' (в континуальности). 'Завязать' (узел, повязку, галстук) означает обрести некую целостность, а 'развязать' - ее потерять. Но, как обычно в архаичных системах, возможны и обратные значения: 'завязать' - 'умертвить', 'лишить свободы', 'субъективности', 'развязать' - 'воскреснуть', 'обрести свободу', 'субъективность'. Кроме того "галстук" может также отвечать и 'космической струне', 'оси мира', 'мировой лестнице'. В *Куприянове и Наташе* имеется в виду второй аспект, т.е. 'возрождение-восхождение' (ср. наличие мотива вертикали в "тебя хочу я покопать" - "и я считал, что женщина есть дудка, [...], недостижимая утка"; уподобление Куприянова "башне"; "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука" - 12, 53, 55, 105-106, где, в частности, "дудка" как музыкальный инструмент - один из вариантов 'мировой лестницы', почему не кажется случайным финальное превращение Наташи в "лиственницу" - 187, 199; и, кроме того, ср. еще нежелание Куприянова "на покойника" "быть похожим" - 70, где 'раздевание' совсем однозначно связано с идеей 'преображения-воскресения').

В этом контексте 'повязать галстук' означало бы приостановить процесс исчезания или вообще обрести новый, не тождественный отправному, статус. Место этого акта занимает тут "Я закурю" [193] и "Прощай" [199]. Если 'курение' соотносится с галлюциногенным, выводящим за пределы мира, действием, то 'прощание' - с 'самоумалением', с лишением себя ценности, осознанием своего места на низшей ступени бытия. Это как раз и выражено фразой "Прощай дорогая *лиственница* Наташа", где, фигурально выражаясь, Куприянов вообще сходит с 'мировой лестницы', вычеркивает себя из бытия (этот же смысл стоит и за его финальным "я посижу")¹¹.

Превращение Наташи в "лиственницу" позволительно толковать по-разному. В контексте сквозной лишенности мира Куприянова и Наташи его конституирующего начала "лиственница" как и не 'хвойное' (т.е. вечнозеленое) и не 'лиственное' может читаться как отсутствие какой-либо выраженности или потерю статуса 'определенного бытия' (статуса 'объекта' и статуса 'субъекта'). В контексте не менее сквозных отсылок к евангельским мотивам, эта "лиственница" может пониматься как вариант проклятой Иисусом бесплодной смоковницы, которая характеризуется тем, что на ней ничего нет, "кроме одних листьев" [Матфей 21: 19; Марк 11: 13]. Короче говоря, Наташа-"лиственница" означала бы тут некое косное, лишенное смысла бытие и повторяла бы этим самым смысл инициального мотива "овечки".

Если учесть, что Куприянов называет ее "деревом" [190-191: "Я говорил, что женщина это почти что человек, она *дерево*"], тогда как раньше "считал, что женщина есть *дудка*, она почти что человек, недостижимая *утка*" [53-55], то станет ясно, что превращение Наташи в "лиственницу"-*"дерево"* тоже оказывается редукцией 'мировой лестницы' до самой нижней ступени. Это подтверждается еще и тем, что в индоевропейской символической "дерево" знаменует собой 'праматерию' (ср. такое значение греч. *hylé* - 'дерево', но и 'праматерия'). У Введенского данная связь просматривается в словах "я пухну" [188], и "время еще движется, [...] оно еще дышит" [195-196] и "Я закурю", где все три глагола этимологически родственны и восходят к 'дуть', 'пар', 'пузырь' [см. статьи *Пух* и *Пухнуть* в: Фасмер 1987а: 414]. Тогда, с одной стороны, это "пухнуть" могло бы считаться реализацией 'зевоты червя' (см. выше о связи 'зевать' с *hio*), а с другой, - реализацией отправного уподобления себя Наташей "мухе" [21-23: "боюсь тебя владычица рубаха, скрывающая меня в себе, я в тебе как муха"]. Это тем вероятнее, что "муха" в народной мифологии соотносится с 'духами предков', с 'миром усовших', и что лат. название "лиственницы" - *larix* - может восприниматься как созвучное *lar*, *laris* - 'лар, дух-хранитель' и *larva* -

отсутствие всяких помет подразумевает статус катахрестический или амбивалентность.

'Появляющиеся' объекты, однако, тут не появляются, их появление гипотетично, они всего лишь ожидаются ("будем мы подобны судакам", "скоро заблестит звезда", "видны как свечи мои коричневые плечи" со статусом 'отражения' в "зеркале"). Это такие объекты, которые еще не конституировались. А их конституация как 'объектов' может произойти в случае их трансформации в собственный сущностный дубль, т.е. в случае реализации из 'семантики-сущности' на очередном семиотическом уровне. Без такого дубля они остаются всего лишь лишенным смысла и 'объектности' планом выражения.

'Исчезающие' объекты в данном случае - те же 'не появившиеся': "свеча" не стала 'свечой', "звезда" - 'звездой', а "судаки" - 'судаками' ("бессловесная свеча горит", "Я не верил в количество звезд, Я верил в одну звезду", "мы не были подобны судакам"). Тут речь не о потере объектами их сущностного дубликата, а о том, 'как долженствующее стать объектом не стало объектом' и, шире, 'как Куприянов и Наташа не стали 'Куприяновым и Наташей', т.е. субъектным единством'.

Одно и другое, т.е. 'появление' и 'исчезновение' не возможны сами по себе, они осуществляются лишь в случае удвоения отправной (наличной) 'экзистенциальной протоформы'. Удвоение всегда есть расщепление. Вот этот момент 'удвоения/расщепления' и именуются катахрезой. В пространственном аспекте она реализуется у Введенского мотивами "постели", "стула", 'полового акта' ("ты на мне"), во временном - мотивом 'смерти' ("умрем мы скоро") и 'мгновения' ("черная квартира мгновенно улыбалась"). Положительный результат такого 'расщепления/удвоения' - обретаемый дубликат и, этим самым, конституирование 'объектности' или 'субъектности' (таков смысл, например, фразы "последнее колечко мира [...] есть ты на мне", где "ты" должен стать дубликатом для 'я' - дубликатом для "ты", т.е. на фабульном уровне тут должна была бы произойти мена местами-позициями между Куприяновым и Наташей и их взаимное 'атрибутирование собой друг друга'). На континуальной (парадигматической) шкале такой положительный результат получает вид либо 'преображения' либо 'метаморфозы'. Разница между ними сводится, видимо, к разнице в диахронической ориентации 'вспять' или же вперед'. Для 'преображения' существеннее 'чем нечто стало или станет' (дублирующий конституирующий смысл выносится вперед). В *Куприянове и Наташе* этому отвечает первая часть сюжета - 'раздевание/ожидание'. Для метаморфоз (и вообще для мифопоэтического мышления) существеннее другое - 'чем нечто было',

смысл объекта и 'объектность' как таковая конституируется предшествующими состояниями (объект 'без прошлого', 'без истории', 'без [мифа] происхождения' - либо неполноценный объект, либо же наделяется 'сверхъестественными' свойствами, будь то свойства демонические или же сакральные; тогда, строго говоря, он 'вне-объектен', 'внемирен'). В *Куприянове и Наташе* этому отвечает вторая часть сюжета - 'одевание/разочарование'. Метаморфоза тоже не осуществилась - у Наташи и Куприянова тут нет 'конституирующего прошлого' ("мы не были подобны судакам")¹². Как я уже говорил, авангард, двигаясь вспять, приходит к исходному 'началу начал', к 'мирогенной инстанции', т.е. к конституанте всего сущего. У Введенского это авангардное построение очевидно, но в *Куприянове и Наташе* с него снимается фундаментальное условие: нахождение конституирующего прошлого (ср. первоначальное намерение Куприянова "тебя хочу я поколоть и поискать в тебе различные вещи" и затем отсутствие каких-либо дублирующих сущностных атрибутов на каждом очередном уровне 'глубины' и при 'раздевании' и при 'одевании'). Место авангардной и собственной должностующей открыться мирогенной инстанции тут занимает 'ничто', Наташа и Куприянов исчезают. Искомая инстанция пребывает не в них, а вне их и помимо их сущности. Это, на одном полюсе, - "на иконе Спас", а на другом - воплощение Спаса же в мире материальном, атрибутированном 'заветом преображения-воскресения' ("серебряные кости" "свечи", ставшие в финале восходящим солнцем, мощным "как свет"; трансформация 'натюрморта' в "природу", где исчезновение - не упоминание - "червя" может, видимо, рассматриваться как 'преодоление смерти' и 'тоски-скуки'; "Природа предается одинокому наслаждению", хотя, с другой стороны, эта "природа" не получает тут полной своей 'объектности': она тут никак не атрибутирована, что можно читать примерно так: 'без человека не может выполнить своей основной, установленной Богом в первые дни творенья, функции 'служить человеку' - см. *Бытие* 1: 26-31).

Основная сюжетная формула Куприянова и Наташи может быть выражена так: Как "*Куприянов*" и "*Наташа*", будучи предрасположенными быть '*Куприяновым*' и '*Наташей*', не стали '*Куприяновым*' и '*Наташей*'. "Быть предрасположенным" - значит тут 'содержать в себе невычлененную сущность', а "стать каким-то" - 'вычленив из себя свою сущность', 'обрести сущностный дубликат' или, еще иначе, 'трансформироваться в свой же дубликат-атрибут'. На уровне речевого построения такой атрибут-дубликат выступает в роли предиката в аддитивном (предикатном) текстопостроении, и в роли 'семьи' или

'этимона' (иначе: аналитического предиката) в экспликативном текстопостроении. Это сводится к положению о том, что мотивика такого текста не привносится извне, а порождается или *эксплицируется* из отправной мотивики и отправных словоформ (об этом говорилось в начале предлагаемой работы). В случае *Куприянова и Наташи* такими отправными мотивами-словоформами являются, в первую очередь, "Куприянов" и "Наташа".

Имя "Куприянов" по своему звуковому составу и по этимологии соотносимо со следующей латинской лексикой: *cupide* - 'страстно, ревностно, горячо'; 'пристрастно'; *cupiditas* - 'страсть, страстное желание, стремление'; 'страстная любовь', 'страсть к наслаждениям', 'беспутство'; 'честолюбие'; *cupidus* - 'страстно желающий, страстно жаждущий любви'; *cupitor* - 'искатель', 'домгающийся'; *cupressus* - 'кипарис':

Связь Куприянова со 'страстью' ('эротикой') тут очевидна и градуируется от мотива "наслаждений", "священного восторга" [26, 46] по эксплицитное "От страсти чуть-чуть красен" [73] и мотив 'эрекции' в строках 105-106: "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука". Быв некогда 'любовью' [45-53] выводящей по 'мировой лестнице' к *наивысшим* пределам бытия ("и я считал, что женщина есть дудка, [...], *недостижимая утка*"), эта страсть становится все менее возвышающей, превращается в физиологическое 'вожделение плоти', которое затем 'пропадает' [126: "Нет, не хочу"], а сам Куприянов, теперь уже не 'Куприянов-любовь', а 'Куприянов-плоть', 'уменьшается' [165: "становлюсь я *меньше*"] и в финале вовсе "исчезает" [202].

Связь Куприянова с семой 'искать' эксплицируется с самого начала: "тебя хочу я *покопать и поискать* в тебе различные *вещи*" [12-13]. Однако и этот атрибут трансформирован тут в если и не в 'потерявшего', то по крайней мере в 'не нашедшего' или 'тщетно ищущего' [155: "И *нету* для меня *надежд*"; 179: "Оказалось, что я *одинокий ездок*", где "одинокий ездок" соотносит Куприянова с мифологемой 'блуждающего рыцаря'; 190-191, где "женщина" уже не "утка", не 'верх лесницы', а "дерево", нижайшая ступень бытия - 'праматерия'].

В эксплицитном виде 'атрибут'-сема 'кипарис' из "Куприянова" не выводится. Тут можно только предполагать, что если Наташа - 'жена Куприянова', то она должна быть и "Куприянова". Тогда позволительно видеть ее трансформацию в "лиственницу" как трансформацию базирующуюся на этимоне 'кипарис'.

В европейской, главным образом - в средиземноморской, культуре "кипарис" толкуется двояко: как 'древо жизни', 'бессмертия', 'воскресения' и как 'могильное дерево', связанное с подземным

царством усопших и с культом Плутона, властителя подземного мира [см. статью *Sempres b: Chevalier 1987: 85-86*]. Согласно Оригену, из-за своего запаха "кипарис" знаменует собой 'духовную благодать', 'запах святости'. В этом контексте вряд ли можно исключить, что "покопать", 'потусторонность отражений' и их 'инфернальность' [72-76], 'вспухающая лиственница' [187-188] и мотив 'запаха' [59-60: "я думаю твой нос и зрение теперь наполнены мной"], имеют свою основу в возможной, но не осуществившейся дубликации "Куприянов/а/-'кипарис'".

Библейский контекст, кажется, подтверждает латентное наличие семы 'кипарис' в *Куприянове* и *Наташе*. Так, у *Исайи* [14: 7-8] освобожденная от царя Вавилонского и от "скорби" и "страха"

Вся земля отдыхает, покоится, восклицает от радости.
И кипарисы радуются о тебе, и кудры ливанские,
говоря: "с тех пор, как ты заснул, никто не приходит
рубить нас".

А у *Захарии* [11: 1-2] наказание Господне за прогreshения выражено, в частности, сожжением кудров и рыданием кипариса:

Отворяй, Ливан, ворота твои, и да пожрет огонь кудры твои.
Рыдай, кипарис; ибо упал кудр, ибо и величавые
опустошены; рыдайте, дубы Васанские, ибо повалился
непроходимый лес.

Может быть, "огонь одежд" [153] "*Бегут огни по тела моего аллее*" [159] "*Я превращаюсь в лиственницу, я пухну*" [187-188] и имеют ввиду эту библейскую 'кипарисовую' мотивику, но без дополнительных расследований это предположение остается все-таки в сфере весьма свободной ассоциации.

По отношению к самому Куприянову место семы 'кипарис' занимает во многом эквивалентная "кипарису" "башня": [62-65]:

Уж ты предвкушаешь наслажденье
стоять на мне как башня два часа,
уж мой ты видишь сквозь рубашку волоса
и чувствуешь моей волны биенье.

Кроме отчетливого фаллического символизма, "башня" знаменует тут собой 'ось мира', 'всевидение' и 'всезнание'. настойчивый повтор числа "два" в рамках 'вида'- "пейзажа" Наташи [75: "и грудь твоя как два котла"; 84: "пониже сыгных две груди"; 88 "и две значительных ноги"; 92: "Тут две приятные лопатки"] соотносит Наташу с Magna Mater, с 'землей' (кстати, франц. paysage происходит от pays, что значит 'местность, страна'). "Два часа", долженствующие атрибутировать Куприянова, читаются в этом контексте как 'земля' или 'мир во времени', т.е. всю временную протяженность земного бытия (ср. полную экспликацию этого мотива в финале - 195, 197: "время еще движется", "время сильнее смерти"). При этом показательно, что совместно числовые обозначения Куприянова и Наташи образуют 'десять' (пять 'двоек') и этим самым замкнутый цикл, за которым должно следовать либо 'преображение' либо 'регенерация, повтор'. Отдельно же Наташе тут положено 'восемь' - знак 'вечности' и непрерывного повтора, а Куприянову 'два (часа)', т.е. знак начала, которое 'вечность' или 'бесконечность' и 'повтор' организует, упорядочивает (является единицей 'кратности'). Несколько позже [106 и 122] сохраняются уже только две 'четверки' ("четвертая рука" и "квартира"), принцип же 'кратности', т.е. организующее начало исчезает (или, точнее, 'бездейственно'), а 'мир' в его 'полноте' ('десять') не возникает - он так и остается в виде дискретных разобитых 'двоек'.

'Всезнание' и 'всевидение' "Куприянова"- "башни" покоится на распространенном библейском осмыслении "башни" как 'мировой лестницы' и средства, позволяющего сравняться с Богом (мотив вавилонской башни). В частности, в *Притчах* [18: 10] Господь однозначно назван "башней":

Имя Господа - крепкая башня: убегает в нее праведник и безопасен.

В "башне" и на "башне" происходит единение человека с Богом, выявление в человеке его божественного начала; там же происходят и откровения. Ср. *Аввакум* [2: 1-3]:

На стражу мою стал я и, стоя на башне, наблюдал, чтоб узнать, что скажет Он во мне, и что мне отвечать по жалобе моей?

И отвечал мне Господь и сказал: запиши видение и начертай ясно на скрижалях, чтобы читающий легко мог прочесть.

Ибо видение относится еще к определенному времени и говорит о конце и не обманет; и хотя бы и замедлило, жди его, ибо непременно сбудется, не отменится.

В более 'земном' варианте "башня" знаменует собой организующее, охранительное и оградительное начало 'земли-страны-народа'. Такова, например, "башня" у *Иеремии* [6: 27]:

Башнею Я поставил тебя среди народа Моего, столпом, чтобы ты знал и следил путь их.

На этом уровне роли Наташи и Куприянова распределяются как роли 'дающей жизнь (земли)' и 'организующего, охраняющего жизнь [землю]', что совместно и образует 'мир' (в смысле библейско-евангельского хронотопа земного бытия). Такая роль 'ответственного за мир' более отчетливо эксплицируется в трансформации Куприянова- "башни" в "пирог" и 'воздетую к небу руку' [103-106], где "пирог" соотносим с 'хлебом-плотью', а 'воздетая рука' - с 'Логосом', 'песнью' и с 'крестом', т.е. с 'искуплением'. Примечательно при этом, что мотив "пирога" выведен тут из "башни": греч. *πίργος* и значит 'башня', а в церковно-славянском оно переводилось словом "пирьгъ" со значением 'башня'. Тем не менее и "башня" и "пирог" - всего лишь возможные, но не реализующиеся, сущности (дублирующие атрибуты или семы) "Куприянова". Будучи "башней", Куприянов ничего вокруг не видит: "Как скучно все кругом и как однообразно тошно", т.е. не реализует своего основного смысла 'заботливого охранителя' и не единится с Богом, не получает 'откровения' ["мы здесь одни да на иконе Спас" и "бессловесная свеча горит" в 108, 116]. Имея возможность быть 'хлебом', Куприянов оборачивается всего лишь профаническим "голым пирогом" [103]. "Куприянов"- 'пирог' не состоялся, он оказался ложным, лишенным божественного начала 'хлебом-камнем': мена мотива "пирога" на мотив "камней" [128: "любовь камней не состоялась"] базируется как на народной мифологеме 'ложного хлеба', т.е. "камня" вместо "хлеба", так и на мотиве евангельского 'искушения' и такого же ложного хлеба, т.е. хлеба, подмененного камнем; ср. *Матфей* [4: 1-4]:

Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола,

И, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал.

И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами.

Он же сказал ему в ответ: написано: "не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих."

И Матфей [7: 9]:

Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень?

Связь имени "Куприянов" с семами 'медь' и 'звезда-Венера' уже обсуждалась. К тем наблюдениям теперь уместно присоединить и библейский контекст, который единит семы 'медь' и 'искать', с одной стороны, а с другой подводит к проблеме 'мудрости'. Имеется в виду 28-ая глава *Книги Иова*, где речь о рудокопе, добывающем сокровища в земле сокровища [Иов 28: 1-3, 12-13, 23, 28]:

Так! у серебра есть источная жила, и у золота место, где его плавят.

Железо получается из земли; из камня выплавляется медь.

Человек полагает предел тьме, и тщательно разыскивает камень во мраке и тени смертной.

[...]

Но где премудрость обретается? и где место разума?

Не знает человек цены ее, и она не обретается на земле живых.

[...]

Бог знает путь ее, и Он ведает место ее.

Ибо Он прозирает до концов земли, и видит под всем небом.

[...]

И сказал человеку: "вот, страх Господень есть истинная премудрость, и удаление от зла - разум".

Серия имен - "Наташа", "Маруся", "Соня", с которыми обращается Куприянов к Наташе [6, 9-10], эпитет "дорогая" [1: "Куприянов и его дорогая женщина Наташа"; 11: "давай ложится дорогая спать"] и

упоминание "костей" и 'сложения' [5, 14] ставят Наташу в положение Божественной Мудрости, эксплицируя этим самым имя "Соня" (греч. *sophia* значит 'мудрость'), а Купрянова - в ищущего этой 'Мудрости' [о чем затем говорит "звезда" в 178: "Я верил в одну звезду" и сквозной мотив "ума"- "поинмания" - ср. в 66 Наташа о себе: "Но что-то у меня мутится ум" или слова Купрянова в 201: "Я больше ничего не понимаю" с промежуточными "дура", "со своей безумной фигурой", "идиот", "дурак" и "я подумаю" в 141-142, 182, 185 и 193]. "Кости" и 'иное сложение' Наташи [14: "недаром говорят ты сложена не так как я"] отсылают в свою очередь, к *Псалму 137*, в котором речь о нездешности Бога и о его всеведении [11-16]:

Скажу ли: "может быть, тьма сокроет меня, и свет
вокруг меня сделается ночью".
Но и тьма не затмит от Тебя, и ночь светла, как день: как
тьма, так и свет.
Ибо Ты устроил внутренности мои, и соткал меня во
чреве матери моей.
Славлю Тебя, потому что я дивно устроен. Дивны дела
Твои, и душа моя вполне сознает это.
Не сокрыты были от Тебя кости мои, когда я созидаем
был в тайне, образуем был во глубине утробы.
Зародыш мой видели очи Твои; в Твоей книге
записаны все дни, для меня назначенные, когда ни
одного из них еще не было.

Искомые Купряновым "различные вещи" и 'иное сложение' Наташи [13-14] оказываются в этом контексте 'мудростью Божественного мироустройства' [ср. далее в 107: "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас" и сквозной мотив 'взаиморазглядывания', в том числе и в "зеркале"]. В пределах мотива "Наташи" это явственно эксплицируется как в виде парадигмы 'мировой лестницы' [47, 53, 55]: "женщины родник" "женщина есть дудка" "она [...] недосыгаемая утка" [где "утка" поставлена в позицию 'начала начал' и актуализует свое распространенное в большинстве мифологий значение 'мирового яйца' или исходной мирогенной инстанции - ср. систематический анализ мифологемы "утки" во всем индоевропейском ареале, а также и в иных культурах в: Žyganik 1933], так и в виде зеркального отражения "Наташи", отражения, долженствующего выявить ее 'сущностный дубль' и эксплицировать "Наташу" как 'страну-мироздание' [72-96]. Тем не менее это всего лишь возможности. Фактически же "Наташа" 'Соней-

Мудростью' не становится, 'космогоническое' не активизируется и не порождает 'космоса', а 'мир' не 'преображается', не обретает 'смысла, интереса' [101-102: "скучно все кругом", "однообразно тошно"], наоборот, - он превращается в 'ничто' [188: "я пухну").

Мотив 'еды' (61: "ты ешь мой вид земной") и троекратное упоминание "грудей" и их 'сытности' [75: "и грудь твоя как два котла"; 84: "пониже сытных две груди, соски сияют впереди"; 182-184: "гляди на окончания моей груди. Они исчезают, они уходят, они упиывают") должны атрибутировать "Наташу" как 'кормилицу' или 'Мадонну' и этим самым эксплицировать другое имя Наташи - имя "Маруся" [9]. Это тем вероятнее, что "Маруся" или 'Мария' восходит к др.-евр. *Miriam*, которое, по предположениям этимологов, производно от корня *mṛh* - 'быть тучным' или от корня *mṭp* - 'быть горьким'. Более того: 'тучность', выраженная у Введенского 'сытностью' и 'пухлостью' [84, 188], соотносит "Наташу"- "Марусю" со 'святостью' и этим самым с Богородицей, с одной стороны, а с другой - с еще более древним представлением о 'святости' как 'росте, набухании, плодородии' [о связи мотивов "жизненной силы, роста, плодородия" с дохристианским смыслом, *svet- [*Svet- см. в: Топоров 1987: 224-226 и др.]. Но и на этом уровне заложены в "Наташе"- "Марусе" потенции 'святости' [в ее обеих формах - и мифической, и христианской] не реализуются: "грудь" тут сначала чисто 'эротична', а затем "исчезают" [58-63, 84-86 и 182-185], тогда как 'сытность' трансформируется не в 'пухлость-набухшесть', а в 'опухоль-пузырь-ничто' [75, 84 и 187-188]. Само собой разумеется, что аналогичным образом и "Соня" вместо стать 'Софией-Мудростью' как сущностным дублем Наташи трансформируется в свою противоположность - в 'сон-небытие' (ср. уже в самом начале мотив 'забвения' в 9-10: "Я даже позабыл, Маруся, Соня", затем в 67: "я полусонная как скука", 151: "Я молча одеваюсь в сон", где значимо также и 'молчание-бессловесность' и, наконец, 186, 188: "Сейчас для них наступит долгий сон. [...] я пухну").

"Маруся" и "Соня", долженствовавшие стать сущностными атрибутами "Наташи", не стали ими и для Куприянова - ср. "Я не верил в количество звезд. Я верил в одну звезду". Долженствовавшие быть именами 'женственности' Наташи [1: "Куприянов и его *дорогая женщина Наташа*"], они теперь читаются как имена разных 'любовниц' Куприянова и как знак его 'прелюбодеяний'. В финале же эта не осуществившаяся 'женственность' и 'единственность' Наташи- 'одной звезды' уступает место 'бесплодной' "лиственнице": в словах "Прощай дорогая лиственница Наташа" [199] "лиственница" занимает место прежних имен "дорогая женщина" [1], "Маруся" и "Соня" [9-10]. Так с

"Наташи" окончательно снимается как 'мирогенная мудрость' и 'святость', так и вообще 'женственность'.

Само собой разумеется, что 'Маруся' и 'Соня' не исчерпывают семантического состава Наташи и ее имени "Наташа". Они - только один из полюсов и один из ориентиров возможной трансформации и возможного 'преобразования' Наташи-"Наташи". Другой полюс являет собой имя "Наташа" и его этимоны.

Имя "Наташа", т.е. "Наталия", выводится из лат. *nātālis* со следующими значениями:

- 'относящийся к рождению', 'связанный с моментом рождения'; 'день основания или избавления'; 'родной', 'отческий', 'отечественный'; 'покровительствующий рождению'; 'прирожденный', 'врожденный';

- 'день рождения', 'место рождения'; 'божество рождения', 'гений-хранитель'; 'род, происхождение, общественное положение'.

В свете этого списка этимонов или 'сем' имени "Наташи" легко увидеть, что основная мотивика *Куприянова и Наташи* и являет собой их экспликацию и реализацию. Так, к примеру, открывающая всю эту спенку ремарка об уходе "гостей" [1-2: "проводив тех свиных гостей укладываются спать"; 8; "ушли давно должно быть гости"], затем мотив "вина" или мотив "различных вещей" [13 и 34] вполне естественно толкуются теперь как *pātālcia* - 'пир в честь дня рождения', *pātālcium* - 'подарок ко дню рождения' и *dies pātālcicus* - 'день рождения'. Более того, такие распространенные выражения как *Dies Nātālis Solis Invicti* - 'День рождения непобедимого Солнца', *solum nātālis* или *humus nātālis*, где *solum* и *humus* значат 'земля, почва', 'страна, край, область', позволяют судить, что, с одной стороны, именно на этой базе возникает в финале "Восходит солнце мощное как свет" [200], но уже с отсылкой не только к Рождественскому солнцу, а вообще к христианскому представлению о 'новом солнце' в конце времен; с другой же - на базе звукового сходства лат. *humus* ('земля, почва', 'страна'), *humo* ('погребать, хоронить'), *homo* ('человек', 'мужчина'), *solum* ('земля, почва', 'страна'), *solium* ('престол, трон, кресло', 'ванна', 'гроб, саркофаг') и *solitudo* ('одиночество', 'нехватка, отсутствие') покоятся такие мотивы как "она почти что человек", "женщина это почти что человек" [54, 190], "я вся как будто в бане" [81], "пейзаж спины" [91], "Тут две приятные лопатки" [92, где "лопатки" могут читаться и как 'лопаты' ввиду наличия в тексте глагола "покопать" в 12], "а дальше дивное сиденье" [96], "На стульях" [33], "сидя на стуле" [131], "умрем мы скоро" [125] и "Я осталась одинокой дурой" [141], или "Оказалось, что я одинокий ездок" [179].

Еще более полная и более убедительная картина выведенности основной мотивики *Куприянова и Наташи* из имени "Наташа" распадется, если будут учтены другие родственные лат. словоформы. Вот некоторые из них:

natantēs - 'водяные животные', в частности, 'рыбы'. Сюда можно, в таком случае, причесть мотив "судаков" [29, 180] и мотив "утки" [55], входящий в 'акватическую' парадигму текста.

plāto - 'плавать', 'переплывать', 'плыть'; 'расплываться', 'утопать'; 'быть в волнообразном движении, волноваться; быть нетвердым, болтаться; развеваться, колебаться, качаться, колыхаться'; 'не знать, на что решиться, колебаться, быть в недоумении'; преимущественно о глазах 'быть томным, осовелым'. Ср. бросающиеся в глаза мотивные соответствия этих смыслов в *Куприянове и Наташе*: "Наташа что ты гуляешь трепеща" [6-7], "О Боже, [...] Что мне делать [...]?" [31-32], "моей волны биенье" [65], "у меня мутится ум, я полусонная как скука" [66-67], "Я молча одеваюсь в сон" [151] и "Они исчезают, они уходят, они уплывают" [184].

- *patis* - 'ягдодица', 'седалище'. Ср.: "я смеялся и гладил зад ее атласный" [51] и "а дальше дивное сиденье" [94].

- *paññāliā* - 'органы деторождения'. Ср.: "но скоро заблестит звезда" [40], "я видел женщины родник" [47], "уж мои ты видишь сквозь рубашку волоса" [64], "и вход в меня пушистый и недлинный" [87], "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука" [105-106], 'онанизм' в 129-149, после которого эта мотивика вырождается: "становлюсь я меньше" [156], а место "источника-родника-волны-пуха" занимает "я пухну" [183].

- *pañña* - 'рождение'; 'образ, форма, внешний вид'; 'орган тела', 'орган деторождения'; 'природа, миропорядок, мир, вселенная, мироздание'; 'первичная материя, основное вещество, стихия'. И ср.: "Ты будешь со мной, я буду с тобой заниматься деторождением" [27-28]; "ты ешь мой вид земной" [61], рассматривание своих отражений в зеркале [72-96], "Я осталась одинокой душой со своей безумною фигурой" [141-142], рассуждения о мироустройстве в 163-201, "я пухну" и "дерево" как *hulé* [188-191]. При этом слова "сплошное продолжение лица" [80] уподобляют Наташу 'земле' или 'земному миру' вообще (по образцу библейского "лицо земли"), но финальное "Природа" противостоит не ставшей 'природой-натурой' Наташе. *Natura* как 'миропорядок, мироздание, вселенная' реализуется вне универсума Наташи и *Куприянова*.

По авангардной формуле, получившей у Введенского вид

чтобы было все понятно
 надо жить начать обратно

в *Значенье моря* [Введенский 1980: 67], Куприянов и Наташа эксплицируются и атрибутируются как 'Куприянов' и 'Наташа', т.е. вспять и вглубь до самой их сущности. И по авангардной формуле и по общей поэтической системе Введенского достигаемая сущность завершается в катахрестической точке исходной мирогенной инстанции (на сюжетном уровне мир и персонажи в их 'плотском' варианте должны 'исчезнуть'). Но это конституирующая точка, точка, где обычно происходит 'перерождение', 'преображение', мена местами 'субъектности' и 'объектности' и т.д. (на сюжетном уровне тут намечается выход в иное измерение, в сферу 'заумного', в иной онтологический статус и в иную 'вселенную' - таковы Хлебников, Пастернак, Цветаева и таковы, в других произведениях и Введенский). *Куприянов и Наташа*, как уже говорилось, целиком реализуется в рамках этой общей авангардной системы. Отклонение же от нее - отсутствие конституирующей мирогенной инстанции в Куприянове и Наташе и, этим самым, не их 'преображение', а полное исчезновение, прекращение бытия. Авангардные исчезновения, так сказать, оптимистичны - они желательное состояние как для мира, так и для персонажей, ибо ведут к полной самотождественности и тождественности со всем сущим. Исчезновение Куприянова и Наташи на этом фоне - трагично. Тем более, что они выключены из 'преображающегося' мира, в котором на место инициальной "свечи", у которой "серебряные коси", "Восходит солнце мощное как свет".

Варшава, 21 марта - 17 апреля 1988.

Л и т е р а т у р а

- Chevalier, J., Gheerbrant, A. 1987. *Rječnik simbola*. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Drugo, prošireno izdanje. Nakladni Zavod MH, Zagreb.
- Cirlot, J.E. 1981. *A Dictionary of Symbols*. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library, New York.
- Даль, В. 1978. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Том I. Москва.

1979. Том II. Москва.
 1980а. Том III. Москва.
 1980. Том IV. Москва.
- Faryno, J. 1975. O problemu koda lirike Afanasija Feta. Na primjeru pjesme 'Sjala je noć...'. - *Umjetnost Riječi*, God. XIX, br. 2-4. Zagreb.
 1976. Tegnstrukturen i 'Måken'. - *Tsjekhovs dramatik. En artikkelsamling under redaksjon av Geir Kjetsaa*. Solum Forlag A/S, Oslo.
 1983. Wiśniowy sad. - *Antoni Czechow: WIŚNIOUY SAD. Tatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Płocku. Płock [program]*.
 1987а. Литература как 'повтор прекращенного повтора': Игорь П. Смирнов, На пути к теории литературы, Rodopi, Amsterdam 1987, 128pp. - *Wiener Slawistischer Almanach, Band 20*. Wien.
 1987b. Роль текста в литературном произведении. - *Studia Russica, XI*. Budapest.
 1988а. Греческая губка на зеленой скамейке в 'Весне' Пастернака. - *Dissertationes Slavicae, XIX. Supplementum: Boris Pasternak*. Szeged.
 1988b. "Паронимия - Анаграмма - Палиндром в поэтике авангарда" - *Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*. Hsg. Renate Lachmann u. Igor P. Smirnov, Wien, pp. 37-62.
 1988с. "Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой". - *Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 22*, Wien, pp. 25-54.
 1988d. "Dešifriranje: Transsemiotička ljestvica avangarde". - *Umjetnost Riječi*, XXXII, broj 4. Zagreb, pp. 361-391.
 1989а. "Дешировка". - *Russian Literature, XXVI-I*, pp. 1-67, Amsterdam.
 1991а. Введение в литературоведение (изд. II, переработанное). PWN, Warszawa.
 1991b. "'Поэма без героя' Ахматовой". - Вторые Ахматовские Чтения, 16-18 апреля 1991 года. Тезисы докладов и сообщения. Одесса, с. 35-49.
 1991с. "Akhmatova's 'Poem Without a Hero' as a Moneta and as a Revelation". *Essays in Poetics*, 16/2, pp. 75-94. Keele.
 1991d. "Pushkin in Pasternak's 'Tema s variatsiiami'". - *The Slavonic and East European Review, Volume 69, No. 3*, pp. 448-457. London.
- Фасмер, М. 1986а. Этимологический словарь русского языка. Том I. Москва.
 1986b. Том II. Москва.
 1987а. Том III. Москва.
 1987b. Том IV. Москва.

- Якобсон, Р. 1975. Лингвистика и поэтика. Перевод с английского И.А.Мельчука. - *Структурализм: "за" и "против". Сборник статей.* Москва.
- Йованович, М. 1983. А.Введенский - пародист: к разбору 'Елки у Ивановых'. - *Wiener Slawistischer Almanach, Band 12.* Wien.
- Мейлах, М. 1978. Несколько слов о 'Куприянове и Наташе' Александра Введенского. - *Slavica Hierosolymitana, vol. III.* Jerusalem.
- Словарь. 1974. *Словарь библейского богословия.* Под редакцией Ксавье Леон-Дюфура и др. Перевод со второго французского издания. Издательство Жизнь с Богом, Bruxelles.
- Смирнов, И.П. 1985. О специфике художественной (литературной) памяти. - *Wiener Slawistischer Almanach, Band 16.* Wien.
1987. На пути к теории литературы. Rodopi, Amsterdam (=Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume X. Edited by J.J. van Baak, A.G.F. van Holk, W.G. Weststeijn).
- Топоров, В.Н. 1973. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления ("Преступление и наказание"). - *Проблемы поэтики и истории литературы. (Сборник статей).* Саранск.
1980. Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл. - *Структура текста.* Москва.
1987. Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре - *SVĚT -. *Языки культуры и проблемы переводимости.* Москва.
- Успенский, Б.А. 1987. История и семиотика. (Восприятие времени как семиотическая проблема). - *Труды по знаковым системам, XXII и след.* Тарту.
- Введенский, А. 1978. Куприянов и Наташа. - *Slavica Hierosolymitana, vol. III.* Jerusalem, pp. 258-262. [Публикация М.Мейлаха].
1980. Полное собрание сочинений. Том I. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Михаила Мейлаха. Ardis, Ann Arbor.
1984. Том 2. Ardis, Ann Arbor.

Жолковский, А.К. 1974. К описанию смысла связного текста, 5. Москва.
(=Институт Русского Языка АН СССР, Предварительные публикации, выпуск 61).

Żyranik, B. 1933. Przeciwnieństwo bóstwa-kamienia w wyobrażeniach ludowych.
- *Lud*, tom XXXII. Lwów-Warszawa-Kraków-Poznań-Wilno, ss. 82-173.

Примечания

- 1 Если сюжет каким-либо образом сопряжен с линейностью (временной последовательностью) речевого высказывания (текста), то тогда инвариантным сюжетом авангардных временных искусств окажется проекция иерархического устройства языка и культуры на ось последовательности и фактическим сюжетом будет в этом случае не что иное как именно устройство языка или культуры и движение к их исходным семиогенным инстанциям (движение вглубь и вспять). В случае пространственных искусств соответствием такого сюжета является либо 'схождение вглубь' к инварианту вариантного отправного объекта-мотива (определяемое обычно как 'анализ' или 'разложение' предмета вплоть до его исчезновения) либо 'парадигматичность' или 'сверхтекстовость' самого произведения: произведением уже считается не отдельная картина, а определенная их серия со всеми предварительными набросками включительно, с одной стороны, а с другой - в пределах одного артефакта - те новые жанры, которые мы привыкли называть монтажными или коллажными.

У самого Введенского этот авангардный архисюжет очень отчетливо выражен в *Значенье моря* [Введенский 1980: 67-69] его первыми и финальными строками:

чтобы было все понятно
надо жить начать обратно
[...]
здравствуй бог универсальный
я стою немного сальный
волю память и весло
слава небу унесло

Подробнее предлагаемое понимание поэтики авангарда я излагаю в следующих моих работах: 1987а-б, 1988а-б, 1989 и в подготовленной к печати статье о новой семиотике вещей (1997).

Если же задаться вопросом, откуда авангард получает санкцию на свои экспликативные операции, то ответом, по всей вероятности, будут те механизмы, которые лежат в основе греч. понятия *sophia* (в историческом и семантическом аспектах они прослеживаются в статье: Топоров 1980, особенно с. 156-173), и те, которые лежат в

основе памяти [см. их разработку как основы литературного дискурса в: Смирнов 1985: 11-27 и Смирнов 1987: 6-29].

- 2 И опять: такая промежуточность, половинчатость, неполноценность - отнюдь не отличительная черта ни поэтической системы Введенского, ни поэтической системы всех обэриутов. Она - общесавангардна. Индивидуальные различия относятся только к предпочтениям набираемых мотивов (объектов) и к их ценностному статусу. Если, скажем, Хлебников предпочитает "русалок", то Пастернак "сирен" или "сфинксов" и "химер"; если у Мандельштама его 'смеси' и 'половинчатости' чаще всего 'аловеши', то у Пастернака они - признак интенсивности бытия [в этой связи ср. наблюдения в: Жолковский 1974: 25-26]; но если ранний авангард на первое место выдвигал уже по самой своей природе, так сказать, 'составные' объекты, то обэриуты и, прежде всего, Введенский предпочитают объекты 'односоставные' (но в принципе они едва ли отличимы от прежних "русалок" или "химер"), что и заставляет - весьма ошибочно - именовать их мир как 'абсурдный'. При этом бесполезно помнить, что 'составные' или 'половинчатые' объекты - всего лишь 'протоформы' объектов, подлежащие эксплицированию (анализу) и трансформации в инвариантную сущность. Поэтому они всегда иницируют текст, в финале же либо вовсе исчезают, отождествляясь с исходной мирогенной инстанцией, либо меняют свой 'состав' (претерпевают метаморфозы), занимая более близкую позицию к 'абсолюту' и этим самым становятся все более 'односоставными', все четче тождественными самим себе, своей сущности.
- 3 Разбирая *Весну* Пастернака, я уже обращал внимание (см.: 1987с) на устойчивость и распространенность мотивов "стол/стул/скамья" и родственных на всей протяженности авангарда, от Хлебникова по Введенского. В частности, я отмечал, что "стол/стул/скамья" - катахрестический локус 'перерождений', 'умираний/воскресаний', переправы в 'потустороннее' (между прочим, "стул" и "скамья" свободно трансформируются в "коня", что есть и в Куприянове и Наташе в виде последовательности мотивов 'сидения' "на стуле" и "я одинокий ездок" в 131, 179), выхода в 'интеллектуальное', 'заумное', 'стихогенное' (см. устойчивость этой связи у Хлебникова, Пастернака, Цветаевой, особенно в ее цикле *Стол* [или 'исчезновения', но и 'жертвенности']). А вот несколько примеров из Введенского, где все эти свойства и этот трансформирующий характер данных мотивов выражены предельно эксплицитно:

Минин и Пожарский (19-20):

лежу двояким на столе
и жилы как бы фонарное желе

и не дует
душа топорщится челом

Зеркало и музыкант (47-48):

Вот в неподвижность я пришел,
и сел на стол,
и стал как столб,
чтоб уловить звезды дыханье
и неба скучное рыданье.
Потом присел на табурет
и созерцал небес портрет.

Битва (65):

умираем
умираем
за возвышенным сараем
на дворе
или на стуле
[...]
одинаково везде
мы уносимся как боги
к окончательной звезде

Кругом возможно Бог (98-100):

Там стул превращается в победу,
[...]
И в нашем посмертном вращении
спасенье одно в превращении.
[...]
Тут раскаленные столы
стоят как вечные котлы,
и стулья как больные горячкой
чернеют вдали живою пачкой.
Однако это хуже чем сама смерть,
[...]
Успокойся, сядь светло,
это последнее тепло.
Тема этого события
Бог посетивший предметы.
[...]
Лежит в столовой на столе
труп мира в виде крем-брюле.

Мир (108):

Я лягушку родила
она взлетела со стола
как соловей и пастила,
теперь живет в кольце Сатурна

Гость на коне (109-110):

Я сидел и я пошел
как растение на стол,
[...]
Гость я рад,
я счастлив очень,
я увидел край коня.,

где "Я" ставится в позицию 'жертвоприношения', а "конь" оказывается Богом (последняя эквиваленция, несомненно, Хлебниковская, но одновременно и раннехристианская, когда эмблемой Бога-Христа был еще не крест, а, в частности, осел либо конь-единорог).

И, наконец, едва ли не самая показательная ремарка к началу III действия Елки у Ивановых (167):

Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну конечно и трупный яд. Всем понятно, что светает. Собака Вера, поджав хвост, ходит вокруг гроба. На часах слева от двери 8 часов утра.

"Соня Острова", естественно, тут семантический дубль-атрибут катахрестического "стола" по признаку 'остроумия' или 'Софии-Мудрости', 'тайны бытия' (это станет очевидностью, если учесть, что в IV действии - с. 173 - речь об "остром носе" няни, зарезавшей Соню Острову, и об "остром ноже" и "бритве": "нос" и "нож" одинаково соотносятся как с 'умом', так и с 'психопомпом'; кроме того "нож", согласно средневековой символике, соотносим со 'Словом Божиим', что в авангарде выражается в особой популярности и распространности 'режущих орудий' в функции 'средств трансформаций-преображений' - таковы, к примеру, "ножи" у Хлебникова или всякие 'резцы' у Пастернака или Цветаевой, с мотивами "бритвы" и 'стрижки-бритья' включено). Далее в этой ремарке идет 'схождение вглубь' до предельной инстанции "трупный яд", с которой начинается выход в иное измерение: "светает", "8" со значением 'бесконечности', "слева от двери" со значением 'входа-выхода в потустороннее', "дверь" со значением 'нового года' или 'января', и самое важное условие 'перерождения-преображения' - "Собака Вера", т.е. 'верная вера', 'вера как таковая'.

Попутно отмечу еще одно обстоятельство: *Елка у Ивановых* перестанет быть "абсурдной" и "пародийной" пьесой, если на нее взглянуть со стороны общей авангардной системы и со стороны активизированной в ней древней (дохристианской) святочной обрядности. Интертекстуальные связи с *Преступлением и наказанием*, которые отметил Йованович (1983), остаются в силе, но они и шире, и глубже, и, как ни смотреть, менее "пародийны". Достаточно отметить мену "топора" на "нож" и "бритву", чтобы увидеть, что Введенский строит тут инвариант 'убийств' Достоевского как 'очищающе-воскрешающих', ведущих к постижению 'истины'. А для этого инварианта Достоевского Введенский отыскивает в культуре еще более древний и более устойчивый его 'пре-текст': христианский и пред-христианский ритуал жертвоприношений, лежащий также и в основе славянских святок, с которыми контаминировалась современная святочно-новогодняя елка (вошедшая в русский быт с сороковых годов XIX столетия; едва ли не первое ее упоминание в художественной литературе являет собой *Елка и свадьба* Достоевского - ее первая публикация относится к 1848 году). Не будет лишним еще отметить, что такая до-христианская трактовка святочной елки имеется и у Пастернака, в его стихотворении 1959 года *Зимние праздники*.

Что касается "няньки", убивающей свою воспитанницу, то тут тоже меньше "абсурда", чем можно было бы полагать. Это, собственно, вариант более инвариантной "няньки" из сценки *Потец* [Введенский 1980: 141], где

Нянька стала укладывать отца спать, превратившегося в детскую косточку. Она пела ему песню:

Над твоею колыбелью
По губам плывет слюна
И живет луна.
Над могилою над елью
Спи тоскуй,
Не просыпайся,
Лучше рассыпайся.
Эй кузнец куй! куй!
Мы в кузнице уснем.
Мы все узники.,

и где реализуется основной смысл народной колыбельной как отправки усыпленного на тот свет (таковы все колыбельные авангарда, особенно у Цветаевой). Об этом аспекте народных колыбельных говорится в: Успенский 1987.

⁴ Связь имени "Куприянов" с 'медью' и слова Куприянова к Наташе "тебя хочу я покопать" (12) вводят в круг контекстов *Куприянова и Наташи* притчу о рудокопе из 28-ой главы *Книги Иова* (о чем будет

еще речь). Это тем вероятнее, что в такой же структурной позиции мотив "меди" имеется у Введенского в *Очевидице и крысе* (с. 124), где и заглавная "крыса" и "медь" - 'первоматерия', с одной стороны, а с другой, - некие 'глубинные знания':

Степан уж был совсем без сил,
он страшно вдруг заголосил:
я не могу вас целовать,
сейчас пойду в университет
наук ученье изучать.
Как из металла вынуть медь,
как электричество чинить,
как слово пишется медведь,
и он склонился как плечо
без сил на милую кровать.

- 5 В половине сентября (около 15-го) 1931 года Введенский разошелся со своей женой [см. *Разговор с Т.А.Липавской* Я.С. Друскина в: Введенский 1984: 280-284] и поэтому, возможно, что в текст *Куприянова и Наташи* вводятся даты предшествующих разводу событий из личной жизни Введенского. При этом не исключено, что 'даты' Спасов следует тут определять по старому стилю: тогда эти 'Спасы' перемещались бы на вторую половину августа по новому стилю.
- 6 На уровне поэтики все этого рода 'расщепления-удвоения' адекватнее всего описываются в терминах механизма 'исчезающего' и 'появляющегося' объекта, предложенного в: Смирнов 1987: 24-29 (и ср. несколько иную его интерпретацию в моей рецензии на эту книгу - 1987а).
- 7 Курсивом отмечены те места из *Екклесиаста*, которым текстуально созвучны те или иные строки в *Куприянове и Наташе*:
- 41: "Ужасно все погано"; 101-102: "Как скучно все кругом и как однообразно тошно"; 155: "И нету для меня надежд"; 1733-175: "мир окончательно давится. Его тошнит от меня, меня тошнит от него";
- 143: "Наташа, гляди светает"; 172: "О как все темнеет", где предполагается мотив 'окна'. Факт же его вербального отсутствия значим особо. В системе Введенского "окно" функционально эквивалентно "столу/стулу" и "коню", причем, если читать как одно целое *Ответ богов* (27-29) и *Гостя на коне* (109-111), то окажется, что "окно" и "конь" связаны друг с другом анаграмматически, по принципу 'вариант - инвариант', где "окно" - та же ипостась Бога, но пребывающая в "Я", и являет собой залог 'преображения-воскресения'. Вот поэтому у Введенского и может быть сказано (с.29):

еду еду на коне
страшно страшно страшно мне
я везу с собой окно
но в окне моем темно

Не исключено, кроме того, что "окно" у Введенского является также и анаграммой "иконы". Естественно, у "окна" есть и иные значения, восходящие к народным представлениям об окне как пути души умирающего на тот свет (в дверь душа не выходит), и эти значения активны у всех авангардистов. Отсутствие 'окна' *Куприянове и Наташе* читается в этих контекстах не только как отсутствие в них божественного начала, но и как отсутствие у них 'душ' и отсутствие 'того света' в их универсуме. Отсюда и их 'умопомрачения': 66 - "у меня мутится ум"; 201: "Я больше ничего не понимаю".

- 98: "кругом ничто не пело"; 116: "и бессловесная свеча горит"; 151: "я молча одеваюсь в сон", где 'молчание' онтологически иное, чем самое механическое произношение Наташей этих слов; 156-157: "становлюсь я меньше и бездыханнее".

- 166: "и такие тоже будут бессмертными"; 174-175: "Его тошнит от меня, меня тошнит от него"; 187-188: "Я превращаюсь в лиственницу, я пухну" и 199: "прощай дорогая лиственница Наташа".

- 199-121: "последнее колечко мира, которое еще не распялось, есть ты на мне".

- 8 Параллелей со стихотворением Фета здесь значительно больше и они гораздо более структурны. Так "гостиницей без огней" отвечает 'выпровождение гостей' [где "гости" не только 'бесы', но и 'души', 'залог воскресения' - ср. наличие "серебряных костей" и финал в *Факт, теория и бог* - Введенский 1980: 63:

БОГ	садитесь
(подымаясь)	вы нынче мои гости
ВОПРОС	мы где?
ОТВЕТ	мы кости?];

"роялю", который "был весь раскрыт", латентное наличие смы 'кимвал'; "одной любви" - "одна звезда"; "Ты пела до зари" - "кругом ничто не пело" и "Наташа, гляди светает"; "ты одна - вся жизнь" и смысловое тождество "Наташа - мироздание" (оно будет разобрано на уровне этимологических экспликаций в тексте); и, наконец, такая же композиционная повторность, у Фета строящая 'вечность', а у Введенского 'исчезновение'. Детальный разбор данного стихотворения Фета и опыт реконструкции его поэтической системы см. в моей статье: 1975.

- 9 Контекст *Бесов* Достоевского сигнализируется тут уже первой ремаркой, отсылающей к той же евангельской притче, что и эпиграф

Бесов. Имя "Соня" (10) и мотив "червя" соотносят всю эту ситуацию с парадигмой именований Ставрогина "премудрый змий - удав - червь", а в уподоблении Куприянова 'кресту' в 103-106 можно усматривать некую отсылку к значению имени "Ставрогин". 'Бесов' и 'чертей' в Куприянове и Наташе нет [ср. сомнительность слов "Возможно что мы черти" в 76 и 198], ибо тут реализуется инвариант Достоевского 'опустошенных душ'. Сюда же, видимо, надлежало бы причесть и реминисценции из *Идиота*, но "идиот" в Куприянове и Наташе тоже уже не 'никто'. Равным образом и финальное "Я больше ничего не понимаю" (201) прекращает традицию 'умопомешательств' Достоевского, с одной стороны, а с другой собственную авангардную традицию 'выхода в за-умное'. 'Ум' с его инициальной 'софийностью' (в 4-14) тут просто-напросто упраздняется, иссякает.

- ¹⁰ Отсылка к Фету подсказывает, что как интертекстуальная оппозиция тут вводится контекст стихотворения Тютчева *Не то, что мните вы, природа ...* и устанавливается иная парадигма: 'опустошенные души' Достоевского - 'глухонемые души' Тютчева:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнца, зная, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.
Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
[...]
Не их вина: пойми, коль может,
Органа жизнь глухонемой!
Увы, души в нем не встревожит
И голос матери самой!

и ср. "не виноват же я что верил в силу последнего чувства" (171), где "чувства" как раз и не оказалось.

- ¹¹ Слова Наташи "я пухну" (188) и "Прощай" Куприянова (199) могут, естественно, читаться как указания на возможность 'воскресенья' Наташи и Куприянова, если 'пухнуть' связывать с 'набуханием' и этим самым со 'святостью', а 'прощай' - с 'прощением' или с просьбой о 'прощении'. Ср. следующие рассуждения Топорова (1987: 219-220) о формуле и акте "*прощай!*", рассматриваемой в контексте лексики, связанной со 'святостью' и 'воскресеньем':

[...] Оно не напутствие другому, а просьба к нему о себе, просьба о прощении за грехи - вольные и невольные, явные и тайные, действительные и мыслимые. Это формульное *прощай!* характеризует самосознание человека относительно его места на шкале нравственных ценностей. Исходный тезис -

признание себя хуже, ниже, в и н о в н е е того, к кому обращаешься с просьбой о прощении. Итоговый тезис - живая нужда в прощении и бесконечная надежда на нравственное, духовное воскресенье (возрождение) даже для того, кто находится в бездне греха. Эти два тезиса позволяют понять, почему прощение оказывается более важным, чем приветствие при встрече (здорование): оно духовно напряженнее, драматичнее и потенциально выступает как п о с л е д н е е слово человека: п р о щ а н и е - п р о щ е н и е. Приветствие же при встрече обращено именно к д р у г о м у; оно не просьба (в иных случаях - заклинание), а пожелание, и сам этот молус, строго говоря, вне контроля реальности и вне связи с праведностью или грешностью того, кто произносит приветствие при встрече. В известной степени сходными причинами можно объяснить, почему в русской православной традиции смерть и воскресение Христа (Пасха) переживаются острее и напряженнее, чем его рождение (Рождество).

С другой, однако, стороны, Наташино "я пухну" противостоит 'набуханию' (ср. мотив 'исчезания' "грудей", которые сначала были "как два котла" и "сытных две груди", т.е. именно 'набухающие', а в конце - 'исчезают', "уходят", "уплывают") и активизирует свою связь с 'пух; вздутье, пузырь' [см.: Фасмер 1987а: 414, статьи *пух* и *пухнуть, пухну*]. Последнее подтверждается и *Елкой у Ивановых*, которые на деле не 'Ивановы', а 'Пузаревы': отец всего семейства - "Пузырев-отец", мать - "Пузырева-мать", дети же - вся возрастная лестница от 1-летнего мальчика по "восьмидесятидвухлетнюю девочку", а их имена и фамилии образуют собой весь микро- и макрокосм (или мифологическую картину мира), к тому их 'семеро', 'десятым' персонажем является тут "Собака ВЕРА". В итоге эти 'не-Ивановы' оказываются 'пузырями земли', а их бытие - 'суета сует'. В мире *Елки у Ивановых* нет ни казнящих, ни жертв, т.е. нет идеи 'страдания' и 'возрождения-воскресенья'. Не случайно суд над преступницей-нянкой подменяется заслушиванием дела "Козлова и Ослова", где "Ослов" соотнесен с раннехристианскими представлениями Бога-Христа, а "Козлов" с ритуальной 'трагедийной' жертвой. В финале все 'Пузыревы' умирают, остается только "елка"-вечность и упомянутый "лесоруб Федор", который стал "учителем латинского языка", т.е. буквально 'дар Бога' и, видимо, 'ученье, завет, Евангелие'. Собственно, то же, что и в финале *Куприянова и Наташи*: "солнце мощное как свет" и "Природа". О символике 'пузыря' см. статью Mjehur b: Chevalier 1987: 406.

- 12 В некотором отношении конструкция *Куприянова и Наташи* напоминает конструкцию пьес Чехова, где герои все чего-то ждут, надеются на 'перемену', нечто значительное, что должно санкционировать и конституировать их жизнь. Но если в финале у

Чехова обнаруживается, что прожитое и было конституантой жизни, но не было таковой ни признано ни даже опознано персонажами, то у Введенского имеется обратная картина: то, что могло быть конституантой и за таковую принималось, оказывается ложной конституантой (ее вообще не было). Ср. мои разборы пьес *Чайка* и *Вишневый сад* в: 1976 и 1983. В этом отношении Введенский ближе к *Смерти Ивана Ильича* Толстого, с той разницей, что у Введенского в финале никакое 'понимание' и 'обретение себя' не происходит.