

СЕРГЕЙ ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ
(SERGEJ PREOBRAZHENSKIJ)
(Москва)

МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП В ПОЭЗИИ А. ЕРЕМЕНКО, ИЛИ ПРОГУЛКА ПО МЕТАЛЛУРГИЧЕСКИМ ЛЕСАМ

Montage principle in A. Eremenko's poetry or a walk through metallurgical forests

The article concerns the lyrics by Alexander Eremenko and his large poem "Facing the nature", as well as literary polemics about the poet's work. It is shown in which way the montage principle underlying the poem helped the author rearrange its parts into smaller lyrical pieces. Also the intertextual links of A. Eremenko with N.Zabolotskij and other authors are traced.

Keywords: A. Eremenko, poetic groups, metarealism, montage principle, intertext

Настоящей статье предшествовала другая на ту же тему, опубликованная в 2013 году (Преображенский 2013, 179-191). В ходе обсуждения двух версий доклада выяснилось, что ряд уважаемых филологов старшего поколения скептически относятся к намерению перенести разговор о творчестве А. Еременко в академический контекст. При этом представители младшего поколения, практикующие точные модели описания идиостилей и стилей литературных направлений, исследователи, по определению относящиеся к «метареализму» как к исторической данности 1980-90 гг., констатировали неудачу в применении указанных методов к так называемым «метареалистам», тем самым имплицитно подвергнув сомнению наличие названной эстетической и лингвопоэтической общности.

Консервативная позиция очевидно предполагает, что вопрос о месте одной из последних «манифестированных» поэтических групп в истории современной русской литературы еще не открыт, поскольку авторы в глазах филологов не доказали своей состоятельности. Станным (или вовсе не странным) образом такая точка зрения сближается с точкой зрения некоторых современных критиков (тоже старшего поколения), «отменяющих» интерес к «метареалистам» на том основании, что их

лидеры по собственной воле выключились из текущего литературного процесса.

С другой стороны, отмечаются и попытки вернуться к дискуссии о «метареализме» именно в академическом контексте. Тот факт, что «метаметафористы», они же «метареалисты», стали таковыми не по своей воле, а по воле утверждающихся частично за их счет, но по их же благоволению, «теоретиков» К. Кедрова и М. Эпштейна, наверное, станут отрицать лишь те, кто совсем не знаком с литературными реалиями конца 1970-х – начала-середины 1980-х, да ещё оба создателя бессмысленных внутренней формой терминов. Впрочем, И. Жданов во время одной из последних своих московских гастролей так ответил на вопрос Г. Шульпякова, что означает словосочетание «поэт-метареалист»: «мета – это между, через, около, про. Так что вот так: вокруг да около реализма».

Эстетически безупречное определение объясняет все несообразности в литературоведческой классификации и косвенно подтверждает некоторые суждения о «сложных» поэтах, ср.:

Ключевое для этой «установки» слово — «сложность». Но «сложность» не нарочитая, а неизбежная, связанная с фиксацией современной “картины мира” и с невозможностью отбросить и обойти представление о ее неоднородности после того, как оно “схвачено” и осмыслено (Вежлян 2012).

На начальном этапе «метареалисты» – поэты с нетрадиционной – в общем контексте советской легальной поэзии – семантической техникой (причем наименее непривычен А. Парщиков, никогда не скрывавший своего доброго отношения к А. Вознесенскому и к его последователям (свидетельствую, даже к П. Вегину). Упомянутым сходством родство «метаметафористов» и исчерпывается. Им и определяется размытость списка никогда не существовавшей поэтической группы и варьировавшегося по обстоятельствам дружеского союза. Однако ко второй половине 1980-х ситуация изменилась: некоторые семантические техники сблизились. Можно, вероятно, говорить о временном сближении В. Дрожащих и В. Кальпиди, не говоря уже об Ал. Чернове, с линией И. Жданова, у А. Еременко появились эстетические апологеты и эпигоны (Н. Лясковская – очень временно, Е. Даенин, Ю. Казарин, М. Шатуновский и др.) – на фоне эфемерного существования течения допустимо утверждение: началась некая стадия консолидации поэтических стилей. То есть впечатление о разнородности и искусственности объединения «метареалистов» под одной этикеткой и верно, и неверно – зависит от того, в каком масштабе рассматривать явление. Есть еще одна причина, по которой чураться серьезного разговора о «метаметафористах-метареалистах» не следует: они ведь уже хрестоматийны (для студентов-филологов), причем в небезупречном изложении, в каковом выдержали не одно переиздание (Скоропанова 2001, 221). Достаточно решительно против механического зачисления всех, кого вписали в пресловутое

«мета-» поэтическое направление, высказался в свое время Д. Давыдов (Давыдов 2007). Но для того чтобы правильно соединить, нужно вначале разделить. Коли идиостили не похожи, а в графе сходств числится лишь чужая (и то заемная) псевдоидеология, нужно, как говаривали «красные профессора», очистить того же А. Еременко от идеологической шелухи. Между прочим, за такую постановку вопроса ратовал и сам поэт, из всей знаменитой тройки лидеров наименее склонный к метафизическим мудрствованиям и, в отличие от покойного А. Парщикова, практически не подпавший под обаяние постмодернистской филологии:

Анализировать возможно образную систему, язык; поэзия в первую очередь — явление языковое, а уж потом мировоззренческое. Но валят все в одну кучу. Язык как таковой вообще никого не интересует (Еременко 1994).

В дальнейшем речь, по сути дела, пойдет о действительно ключевом для персональной еременковской модели Смысл-Текст мотиве — пресловутом «техницизме», его мнимых и подлинных истоках, возможных базовых интертекстах единственной поэмы А. Еременко и о её роли в формировании идиостиля автора.

Начну со свидетельства очевидца. Когда легенда о «метареализме» еще только складывалась в устойчивый миф, М. Эпштейн пригласил литературную группу «Московское время» принять участие в показательных выступлениях в литературном клубе «Образ и мысль» при московской библиотеке № 175. Аудитория была невелика, что не помешало философу вновь окунуться в глубины метареализма и подчеркнуть: эта эстетическая платформа выгодно отличается от стоического приятия неприятной реальности поэтами «Московского времени». В частности, развивалась идея (многократно повторяемая) о технической метаболе в творчестве А. Еременко. Автор настоящей статьи попытался вернуть философа к литературной реальности, напомнив известный М. Эпштейну (и неизвестный тогда широкому читателю) факт, что у истоков амбивалентного еременковского техницизма стоит поэма, носящая название *Лицом к природе* и пребывающая в своеобразных зеркальных отношениях со знаменитыми поэмами Н. Заболоцкого *Торжество земледелия*, *Дерева* и, возможно, *Безумный волк*. К удивлению, философ восстал против признания хоть какой-нибудь значимости ранней поэмы в общем контексте творчества А. Еременко, позиция была принципиальной, стало ясно — философ понял: поэма подрывает «метаболическую» надстройку.

Длительное время «технологическая», «металлургическая» составляющая творчества А. Еременко подавалась как мотив без истоков, возникающий непосредственно (как водится у — даже не чуждых филологической выучки — критиков-импрессионистов) из авторских метафизических, мировоззренческих предпосылок. Самому поэту

«техницистическая» тематика в качестве знака бренда пришлось по душе, и Александр Викторович охотно её касался в беседах о собственном творчестве (вполне концептуальное поведение: если тебе все говорят, что это твое творческое лицо – подставляй его при всяком удобном случае):

По моему наблюдению, в разговорной речи мы редко пользуемся природной основой языка. Чаще прибегаем к техницизмам. Век, наверное, такой... А в художественной литературе, в поэзии, в частности, эти слова в полной мере не приручены. — Вот строка из твоего стихотворения: “Человек похож на термопару...” — Намек ясен. Отвечу. Термопара — это же очень точно — человек состоит из двух половинок — одна реагирует так, другая эдак (Еременко 1993).

Кажется, первым печатно на параллель еременковских техницизмов с заболоцкими мотивами обратил внимание Л. Костюков (судил ли он о творчестве поэта только по сборникам стихотворений, или поэма *Лицом к природе* была ему известна в рукописи, доподлинно не знаю): «Вслед за Заболоцким Еременко видел в турбине элемент природы, которая плохо делится на живую и неживую. Тем более на конструктивную и неконструктивную» (Костюков 2002). Однако для констатации мотививной связи такое указание не является достаточным основанием. Какую, собственно, параллель с Заболоцким усматривает критик, не в том ли она состоит, что прежний автор *Столбцов* в зрелости призывал деревья читать «стихи Гесиода», тогда ценность догадки ничтожна. Тем не менее в любом случае базовая оппозиция Н. Заболоцкого эпического периода – антропоцентризм VS биоцентризм, и снимается она в некоем научно-утопическом контексте будущего.

В поэме А. Еременко (забегая вперед) базовая оппозиция – биогенное VS техногенное, и снимается она в заведомо ненаучно-антиутопическом контексте несостоявшегося будущего. Впервые поэма вышла только в 2010 году, отдельным изданием, тиражом 500 экз. До этого читатель, не являющийся, подобно В. Лобанову (а через последнего и автору этой статьи), счастливым обладателем рукописи, мог только догадываться (первый намек был сделан в 1980 году – публикация *Отрывка из поэмы*, см. ниже) о существовании текста такого рода по ряду косвенных признаков.

Во-первых, большинство сборников стихотворений А. Еременко также открывалось текстом, озаглавленным *Отрывок из поэмы* (и действительно являющимся монологом Поэта из *Главы второй (ещё сырой)* поэмы *Лицом к природе*): этот фрагмент *Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема...* написан, нужно отметить, популярным у неподцензурных поэтов 1970-80-х гг. «элегическим» пятистопным анапестом. Помимо этого, в ряде случаев (напр., в сборнике *Горизонтальная страна*) присутствовали иные тексты, озаглавленные *Из поэмы*: а) еще один монолог-плач из *ЧАСТИ ПЕРВОЙ главы 1*,

собственно в поэме он предваряется ремаркой «в чистом поле кто-то плачет, деревянный и большой», а в плачущем угадывается мельница, к которой к тому же устремляется конный бригадир, машущий «копьем рыцарским», оказывающимся, впрочем, при ближайшем рассмотрении плугом; б) *Я мастер по ремонту крокодилов*. Во-вторых, в большинстве сборников присутствовал текст, одноименный неопубликованной поэме, – *Лицом к природе* (мини-поэма или цикл, состоящий из трех фрагментов: № 1 *За огородом начинался лес*; № 2 *Цветы не пахнут. Пахнет самосвал*; № 3 *Сама в себе развеша(е)на природа* (разные орфографические редакции). В-третьих, о существовании поэмы напрямую свидетельствовала публикация 1998 г. (Еременко 1998). Эти поданные знаки уже задавали определенную презумпцию, которую подкрепляло еще одно обстоятельство: первый полновесный сборник А. Еременко, вышедший в 1991 году с графическим портретом автора на холстинно-серой обложке носил простое и емкое название *Стихи*. Стихи в просторечии то же, что стихотворения, то есть упомянутая презумпция подтверждалась: это стихотворения, а поэма сюда не включена, она присутствует фрагментарно, но заявляет о себе сразу – *Отрывком из поэмы*.

Легенда о поэме, таким образом, находила постоянные и настойчивые подтверждения, при этом раннее знакомство с *Отрывком из поэмы* и *Мастером по ремонту крокодилов* заставляло предположить, что поэма – одно из ранних произведений автора. Этот факт подтвердила наконец и первая публикация 2010 года, где А. Еременко достоверно сообщил: «поэмка эта была написана в 1975 году. Мне тогда было 25 лет» (Еременко 1998, оборот тит.л.). Можно сказать, что публикация поэмы по рукописи из архива В. Лобанова стала первым шагом к возвращению к литературной реальности из почти мифологического пространства. Прежде всего потому, что это единственный текст А. Еременко с достоверной датой написания. Заложённая в смехотворных (может, на то и рассчитаны) комментариях В. Курицына и Е. Касимова (см. Курицын, Касимов 2003) традиция – отсылать к первой публикации – оказалась, к сожалению, продолженной и в последнем *Собрании сочинений* А. Еременко (Еременко 2013). Грядущим исследователям такой справочный материал сулит неисчислимые испытания, поскольку публикация чаще всего никак не соотносится с датой написания, потому прогнозируемое указание «не позд. 1984» оставляет временной зазор лет эдак в 15. Доколе сам Александр Викторович не снабдит тексты хотя бы приблизительной датировкой, единственной хронологической точкой отсчета останется поэма *Лицом к природе*. По выходе поэмы в 2010 году рецензент журнала «Воздух» Д.Д. (Данила Давыдов? – С.П.) отметил её как источник ряда текстов, известных в качестве самостоятельных стихотворений: *Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема..., Человек приближается к источнику огня..., Я — Мастер по ремонту крокодилов..., Я растратил душевные муки....*

Не претендуя на истину в последней инстанции, выдвинем другую версию списка:

1) *Отрывок из поэмы* то с данным заглавием, то – по первой строке (*Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема*), один из самых устойчиво печатавшихся автономно фрагментов поэмы.

2) *Мне триста лет, мой механизм распался*, печатался под разными названиями (напр., в книге *Горизонтальная страна – Из поэмы*, в книге *Инварианты – Описание мельничного аппарата*). Без заглавия изъятый из поэмы текст-монолог как бы не имеет предзаданного контекста, а такой ход в рамках вполне рациональной поэтики А. Еременко выглядит нарочито абсурдистским. Очевидно, что, изобретая заглавия, поэт постепенно принимает предложенные «теоретиками» правила игр и, опять-таки вполне концептуально, придумывает «ерёмистые», по выражению И. Жданова, пародийно-технологическое названия.

3) четверостишие, завершающее *Главу вторую (ещё сырую)* поэмы и отделяющее её от *ЧАСТИ ВТОРОЙ/ Главы 3*. При публикации фрагмента в виде отдельного стихотворения неоднократно заменялись два первых стиха: «Металлический шорох осин// и зеркальная гладь озерная»; ср.: «Извивается, как керосин,//непристойная гладь озерная». Замена показывает, что и здесь автор учитывает запрос на правила игры, ср.: «Сгорая спирт похож на пионерку», часто приводимое как пример «далековатых» еременковских сравнений.

4) «Докладная записка мастера по ремонту крокодилов (обратный адрес: лечебница для дебилов)» (*Я - Мастер по ремонту крокодилов*), в книгах публиковалось под разными заглавиями: *Из поэмы*, и с аутентичным названием, и без названия (по первой строке). Книжная версия в ряде случаев отличалась и графически – шестая строфа (единственное пятистишие) разбивалась на два полустрофия, чья автономность не подтверждается рифмовкой (АВ...ВВА), и текстуально – вторая и третья, седьмая и восьмая строфы менялись местами. Взаимозамена второй-третьей строф связана с проблемами кореференции: необходимо было как-то раскрыть местоимение (он=крокодил, они=крокодилы), поскольку в ближайшем контексте слово «крокодил» отсутствует, а связать полет с крокодилом можно только через САМОЛЕТИКОВ (персонажей поэмы) или через прецедентный текст (анекдот о летающем крокодиле). Если загадочный «он» появляется сразу после самоаттестации Мастера, как оппозиция «1-го» и «3-го» лица («Я счастлив был, когда на бреющем полете//он облетал колхозные поля») (так в поэме), то степень семантической неопределенности возрастает, если же инклюзивное «мы» включает «они» («Мы были все недалёкая родня...»), то формально определенность выше: «он» = один из

нашей родни, впрочем, читательскую интерпретацию это вряд ли облегчает.

Взаимозамена седьмой и восьмой строф тоже обусловлена недостаточной презумпцией, являющейся следствием изъятия фрагмента из контекста поэмы: об «изучении огня» рассказывается в *ИССЛЕДОВАНИИ № 1*, предшествующем *ДОКЛАДНОЙ ЗАПИСКЕ* (и выступавшем в отдельных случаях как самостоятельное стихотворение, см. выше перечень Даниила Давыдова), но в книги фрагмент чаще всего вообще не включался, даже в виде отдельного текста, таким образом, стихи «и мы с моим биноклем семикратным// продолжим изучение огня» (*ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА*) могли интерпретироваться только в символическом коде, следовательно, их нужно было перемещать в композиционно сильную позицию – финал стихотворения.

5) «Уж давно ни мин и ни пожаров» (в поэме «составленные компьютером» стихи), в большинстве книг (*Стихи, Горизонтальная страна, Инварианты*) именуется *Памяти неизвестного солдата*. При изъятии из поэмы в книгах *Горизонтальная страна* (оба издания) и *Инварианты* изменены 7 и 8 стихи (последние два во второй строфе): «слезы вдов и матери любимых// души чести верности отдашь», ср: «вдовы сердце матери любимых// слезы душу верности отдашь». Можно полагать, что изменения напрямую не спровоцированы изъятием из общего контекста поэмы. Однако возможно, что в текст поэмы попал именно позднейший вариант, в который А. Еременко внёс изменения из соображений нынешней политкорректности: 9 и 10 стихи (первый и второй третьей строфы) напечатаны в такой редакции: «Пресекая все ваши колена// грудью Петрограда москвичи». Стихотворение не раз выходило в периодике и распространялось в самиздате, поэтому вариантов у него много и без книжных версий, однако с 1983 г. наиболее частотные для двух указанных стихов, как кажется, такие: «Не забудем памятный (пламенный) Освенцим//Грудью Петрограда (Ленинграда) москвичи». Есть основания полагать, что если замена Ленинград – Петроград коннотативно равная, чем бы ни руководствовался редактор (злостью дня, заботой о славе города-героя, нежеланием видеть революционную аллюзию и т.п.), то истребление Освенцима – редакторский жест совершенно не в духе А. Еременко и, возможно, был сделан под влиянием соредактора первого издания поэмы В.В. Лобанова.

6) *Эпиграф (Туда, где роца корабельная)* – при переводе в формат отдельного стихотворения не претерпевал изменений. Очевидно, что книжные варианты в большинстве случаев должны быть признаны текстологически вторичными (исключение составляет компьютерная эпиграфия на гибель Мастера по ремонту крокодилов, каноническим вариантом которой следует считать книжный, предположительно идентичный исходному в поэме.

Прецедент издания *Собрания сочинений* 2013 г. с параллельным (!) включением четырех текстов из числа названных (№ 1; № 5; № 3 – с указанием обоих приведенных выше вариантов первых двух строк; № 4; тексты даны в порядке их включения в корпус стихотворений) как в качестве отдельных стихотворений, так и в качестве компонентов поэмы – при этом с сохранением (за исключением № 3) различий, отличающих автономный и поэзный варианты, – свидетельствует о намерении канонизировать обе версии как самостоятельные поэтические данности. Этот факт можно расценивать как продолжение концептуальной линии творческого поведения: автор вовсе не разымал поэму на фрагменты-стихотворения, он дал этим фрагментам иную форму композиционного существования – в рамках сборников. Однако можно предложить более многомерную интерпретацию: разложимость поэмы на отдельные стихотворения является метапоэтическим действием, констатирующим решающий для устройства поэмы монтажный принцип:

монтаж — такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т.п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других (Иванов 1988, 119).

Неожиданным образом префиксоид «мета-» применительно к А. Еременко обретает вполне терминологический, хотя и связанный с постмодернистской парадигмой, смысл, ср.: металитература (идущая от русского извода Р. Барта) и устоявшаяся и более емкая английская версия: *metafiction*. Разъятие поэмы – метаязыковая операция по выявлению композиционных принципов ее монтажа. Приспособление фрагментов к автономному внеконтекстному существованию – метаязыковая операция по выявлению приемов, обеспечивающих когезию монтируемых компонентов. Естественный вопрос: рефлексировал ли в подобном ключе сам Александр Викторович, но на этот прямой вопрос «цитатные суммы» уже сделанных автором высказываний ответа не дадут, нужен непосредственный вербальный контакт.

Прежде чем перейти к анализу предполагаемых интертекстов (а значит, и общих мотивов) – несколько слов о специфике монтажной композиции поэмы *Лицом к природе*. Русская традиция высокой монтажной поэмы, как представляется, идет из Серебряного века, хрестоматийный образец – *Двенадцать* А. Блока, далее – свержповести В. Хлебникова, М. Цветаева, А. Введенский, Н. Заболоцкий, неподцензурная А. Ахматова советского периода, «шестидесятники». Особо нужно отметить сказки К. Чуковского, как значимые для широкого

распространения композиционного приема. Главный принцип монтажа – контрастное соположение, поэтому один из важнейших признаков монтажной поэтики в большом стихотворном тексте – **смена ритмической схемы от фрагмента к фрагменту** (с большей или меньшей интенсивностью, с сохранением или отсутствием ритмико-метрической доминанты). Еще один важный признак – **наличие специальных графических приемов**, подчеркивающих регулярно нерегулярный характер макроструктурного разбиения текста, некоторые различия/сходства возникают сами собой (короткий размер формирует один графический образ, длинный – другой, регулярный размер выглядит иначе, чем нерегулярный). В неподцензурной рукописи семиотические возможности шрифтов редактором не используются по понятным причинам, однако футуристическая практика заложила такую возможность для всякого монтажного текста, так что если автор доживает до легализации, он часто прибегает к этому средству. По сути, это приемы дополнительной семантизации. Две версии поэмы *Лицом к природе* имеют не только незначительные текстуальные различия, но и различия в расположении и шрифтовом оформлении текста, в целом в версии 2010 года дополнительные семиотические сигналы в виде шрифтов, размещения текста на странице и т.п. используются активнее, что выражается прежде всего в снятии в версии 2013 года ряда выделений с помощью прописных букв (напр., САМОЛЕТИКИ (2010) / Самолетики (2013), а также во введении единого интервала вне зависимости от статуса фрагмента: заголовков, подзаголовков, фрагмент-стихотворение, «строфа». Если исходить из сказанного, первая версия кажется текстологически предпочтительной как более насыщенная «выразительными средствами».

Устройство поэмы таково:

1. Обращение к читателю, смонтированное с заглавием, образующее сложный заголовочный комплекс.

2. *ВМЕСТО ПРОЛОГА* (рефлексивный лирический монолог от нарратора).

3. *ЧАСТЬ ПЕРВАЯ//глава 1*: (1) рассказ (от нарратора) о встрече всадника в рыцарском обличье, оказывающегося бригадиром в «пуленепробиваемом комбинезоне», с «деревянным и большим», который произносит (2) - монолог (см. выше фрагмент № 2); (3) появление неназванных «двоих», которые ведут диалогическую беседу (реплики пунктуационно маркированы), по ходу диалога меняется метрика (ямб – хорей – акцентный стих), в финале первый собеседник уходит, «глазами горя», «в слесаря», а второй – «в егеря».

4. *Глава вторая (еще сырая)* открывается (1) рассказом о том, как звери (в своем роде киборги) стоят в очереди, чтобы сменить механическую деталь, авторская речь сменяется обменом репликами персонажей; за этим следует (2) монолог одного из них; (3) фрагмент «от

нарратора»; (4) обмен репликами; (5) - монолог САМОЛЕТИКОВ, в котором они сообщают о том, что не хотят «воевать»; (6) монолог автомата, заменяющего «тормозную жидкость» в суставах; (7) диалог автомата с Нимфой (мифологической, а не зоологической); (8) монолог Поэта (альтер эго нарратора), предваренный (9) обращением к читателю, написанным раешным стихом (10) - сам монолог, текст № 1 (см. выше); (11) ремарка: *ЗАНАВЕС ПАДАЕТ С ТЯЖЕЛЫМ ГРОХОТОМ*; (12) сцена начинающаяся, как драматическая: «обалдевшие зрители» переворачивают «замшелый камень» и читают (13) фрагмент № 3 (см. выше).

5. ЧАСТЬ ВТОРАЯ// Глава 3: (1) рассказ от нарратора о СЛЕСАРЕ (раешный стих); (2) монолог СЛЕСАРЯ (раешный стих); (3) снова фрагмент от нарратора (акцентный стих); (4) продолжение монолога СЛЕСАРЯ (акцентный стих); (5) прозаическая драматическая ремарка; (6) последнее двустушие монолога СЛЕСАРЯ; Ж) «ОТЧЕТ» (7) прозаическая констатирующая часть; (8) просьба в связи с отчетом (раешный стих) (9) личная приписка (дольник -акцентный стих); (10) *ИССЛЕДОВАНИЕ №1* (см. выше, акцентный стих); приложение к исследованию (раешный стих); (11) *ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА МАСТЕРА ПО РЕМОНТУ КРОКОДИЛОВ* //(обратный адрес: лечебница для дебилов) (см. выше текст № 4, ямб); (12) резолюция главврача (раешное двустушие); (13) от нарратора: посмертное сообщение об архиве Мастера (проза); (14) предсмертные стихотворения Мастера – 1 и 2 (анapest, амфибрахий); (15) от нарратора: предвещающий эпитафию, сочиненную компьютером, текст, объясняющий при каких обстоятельствах была сочинена и прочитана эпитафия (проза); (16) сама эпитафия (см. выше № 5).

6. ЭПИЛОГ (см. выше № 6, очевидно пародический текст в отношении *На железной дороге* А. Блока).

Таким образом, по сложности речевой композиции поэма А. Еременко ближе всего к футуристическим и обэриутским опытам. Есть основания предполагать, что параллель с Н. Заболоцким наиболее очевидна и убедительна, поскольку есть определенные формальные и содержательные переклички. Во-первых, время издания двухтомника Н.А. Заболоцкого (1972) хронологически близко к указанной автором дате написания поэмы. Во-вторых, в этом издании 1972 года была воспроизведена игра строчным и прописным шрифтами в близком к А. Еременко ключе, напр., обозначение действующих лиц в тексте поэмы прописными: «ЖЕНЩИНЫ//// Мы женщины, повелительницы котлов <...> ПЛОТНИКИ//// Мы плотники, мы ученые леса...» (*Школа жуков*) (Заболоцкий 1972, т. 1, здесь и далее); в-третьих, в эпических произведениях Н. Заболоцкого среднего периода часто используется прием драматизации и отдельные фрагменты выступают в функции диалогов, полилогов, монологов. При этом о перемене композиционно-речевого ракурса сигнализирует смена ритмической модели: «Также тут

сидел солдат...// Размышленьями богат// Он такую речь повел: //Славься, славься Земледельце,// Славься, пение машин!..» (*Торжество земледелия*).

В-четвертых, совокупность двух пародируемых жанров – сельской элегии и философского монолога (диалога) совпадает именно с Н. Заболоцким, ср.: «А я стою сегодня за вином,// и напряженно думаю о том,// что в лошади запрятан метроном...» (*Лицом к природе*), ср.: «Я открыл множество законов. Если растение посадить в банку// И в трубочку железную подуть – //Животным воздухом наполниться растение» (*Безумный волк*); «...Разливают// сели на повалившийся забор <...> Один оппонент совсем босой.// Другой дирижирует «отдельной» колбасой... (*Лицом к природе*); ср.: «Скворешниц розовые жерди// Поднялись над ними тучей,//Крестьяне мрачны и обуты// В большие валенки судьбы» (*Торжество земледелия*), «Деревня, хлев напоминая//Вокруг беседы поднималась» (там же). В-пятых, и у Н. Заболоцкого, и у А. Еременко персонажи среди прочего обсуждают вопросы профорientации: («- Я садовником родился,// не на шутку рассердился.// Все цветы мне надоели...//// (вместе)//// - Кроме дрели!» (*Лицом к природе*), «- Мне кажется, что я умру, если ничего не сделаю для флоры!// - А я для фауны!// Так и уйдем, глазами горя,/ я – в слесаря, а ты в егеря!» (*Лицом к природе*), ср.: «Перед тобой мы нынче заседаем,// Как инженеры, судьи, доктора» (*Безумный волк*). В-шестых, мотив механического внедрения в живой организм есть у Н. Заболоцкого: «Я закажу себе станок// для вывертывания шеи»; «В черепа волков мы вставляем стеклянные трубочки,// Мы наблюдаем занятия мозга,//Нам не мешает больного прическа». Наконец, в-седьмых, мотив рукотворного леса: «Мы новый лес сегодня созидаем.» (*Безумный волк*), ср. «роща корабельная», ставшая свалкой запчастей (*Лицом к природе*), далее развитый в цикле стихотворений *Лицом к природе*.

Отметим, в-восьмых, насколько выражена у Н. Заболоцкого установка на скрытую пародическую интертекстуальность, напр., начало монолога Председателя (*Безумный волк*) соотносится с началом стихотворения К. Рылеева, ставшего «народной» песней (*Ревела буря...*). Доминантный для поэм Н. Заболоцкого мотив симбиоза цивилизации и природы, снятия оппозиции между разумной и неразумной живой материей у А. Еременко превращен в снятие оппозиции между живой, но неразумной материей и неживой, но продуцированной разумом. Синтез, обещающий светлое будущее, оборачивается апокалипсисом: техническое разрушение, гибель природы, унижение разума.

Но в отношении главного мотива, возможно, параллель с Н. Заболоцким не единственная. Во-первых, вспоминается *Журавль* В. Хлебникова, где прямо реализована та же оппозиция, что у А. Еременко, однако, у бюджетянина мотив выглядит вполне традиционно для рубежа веков – «бунт вещей». В любом случае, нет

сомнений, что к 1975 году А. Еременко В. Хлебникова знал хотя бы по общедоступным изданиям.

Есть еще один возможный объект интертекстуальных отношений по главному мотиву поэмы – ранние стихотворения Г. Сапгира *Радиобред* (... Показался некто./- Доктор!//Надо// У меня проверить гайки») (Сапгир 2008, 30) и *Разговоры на улице* («...Сама своих детей//нет главное – коробка скоростей//у неё такие груди//на работе мы не люди») (Сапгир 2008, с.33). Может показаться маловероятным знакомство А. Еременко с неподцензурным Г. Сапгиром, однако Александр Викторович неоднократно свидетельствовал о своем хорошем знакомстве с неподцензурными произведениями И. Бродского, ничто не мешало студенту Литинститута ознакомиться и с хрестоматийными самиздатовскими текстами Г. Сапгира. Кстати сказать, знакомство со *Смертью Жукова* И. Бродского, написанной в 1974 году, в поэме А. Еременко продемонстрировано довольно очевидно: «...положительные заряды в виде плотных желтых медалей располагаются на груди маршала Державина...» (Еременко 2010, 19) то есть для А. Еременко связь *Снигирия* Г. Державина и стихотворения И. Бродского секретом не была.

Впрочем, вопрос о многочисленных интертекстах поэмы и их композиционно-семантической роли – отдельная тема, но, вероятно, настойчиво возникающий А. Блок должен указать на связь с блоковской традицией монтажа в *Двенадцати* (в *Эпilogе* помимо прямой отсылки к *На железной дороге* – косвенная, через первое, к *Августу* Б. Пастернака. Эта явная отсылка к А. Блоку уже вторая, первая возникает в посмертной записке Мастера по ремонту крокодилов (*Я растратил душевные муки*) (Еременко 2010, 7), однако здесь пародийная цитата из А. Блока «В кабаках, в переулках, в извивах» соседствует с такой же из Н. Некрасова («свету божьему солнца не рад»), целым коллажем аллюзий и цитат из О. Мандельштама («Подожги меня в огненной шубе//как сосна до звезды умереть!») из советского халтурщика А. Милявского, сочинившего книжку *Здравствуй, Артек!* (Крымиздат 1960) («пионерская звонкая медь») и проч.). Обмениваются репликами-цитатами в диалоге (в этом случае текстообразующая и семантическая функция цитаты куда менее изошрена) будущие Слесарь и Егерь: «- Люблю дымок спаленной жнивы,//в степи кочующий обоз// - И на холме средь желтой нивы... - Забуксовавший бензовоз. – Как будто ветренная Геба,//кормя зевесова орла,// громокипящий кубок с неба... - На автостраду пролила» (Еременко 2010, 7).

Резонно предположить, что это и есть та «ядерная структура», из которой потом развилась более сложная техника «центонного» стихотворения, ставшая фирменным знаком А. Еременко. Так как цитатный и квазичитатный обмен репликами лежит в основе текстовой композиции Л. Рубинштейна, можно было бы увидеть тут некую зависимость, но маловероятно, чтобы А. Еременко в середине 1970-х был

знаком со «стихами на карточках». Следовательно, появление такой структуры есть результат типологического сходства, того, что в складывающемся мировоззрении нонконформиста расхожая цитата по определению враждебный объект. То, что персонажи «отпускают» общеизвестные реплики со слов то М. Лермонтова, то Ф. Тютчева, сигнализирует об их культурном тезаурусе и коммуникативных амбициях. Монолог, состоящий из цитат и квазичитат имитирует внутреннюю речь, рассуждение, аргументы и контраргументы, внутренний диалог в духе М.М. Бахтина. Поэтому «просто центон» (как выразился некогда на знаменитом вечере в ЦДРИ поэт А. Аронов) не казался даже в тогдашней гуманитарной парадигме таким уж простым. По воспоминаниям А. Парщикова, приведенным И. Клехом, больше 25 лет назад А. Еременко говорил: «Делай как я. Напал на какую-то тему, ритм, образ – застолби, поработай над ними, напиши три-четыре стихотворения и тогда уже двигайся дальше» (Клех 2009, 46). Для определения доминант идности А. Еременко поэма *Лицом к природе* имеет исключительное значение, как начальная формула рекуррентного ряда, воплотившегося в собрании стихотворений.

ЛИТЕРАТУРА

- Вежлян Евгения: *Новая сложность. О динамике литературы*, «Новый мир» 2012, № 1, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/v14.html [дата доступа: 15.01.2017].
- Давыдов Данила: *Александр Еременко в контексте эпохи*, [в:] *Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания: Сборник статей по материалам научно-практической конференции 28 февраля – 1 марта 2007 г.* Ред. М.П. Абашева, В.Е. Кайгородова, Н.Б. Лапаева. Пермь 2007, с. 299-303
- Еременко Александр: *Интервью Т. Рассказовой*. «Сегодня» (газета), 19.03.1994. <http://www.poet.forum.ru/archiv/ermnro.htm> [дата доступа: 15.01.2017].
- Еременко Александр: *Лицом к природе, или Мастер по ремонту крокодилов*. Москва 2010.
- Еременко Александр: *Лицом к природе. Фрагменты из поэмы*, «Новая газета» № 35, 7 - 13 сент. 1998.
- Еременко Александр: *Матрос котенка не обидит: Собрание сочинений*. Москва 2013.
- Заболоцкий Николай: *Избранные произведения* в 2-х томах, т.1. Москва 1972.
- Иванов Вячеслав: *Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в.*, [в:] *Монтаж. Литература, искусство, театр, кино*, сост. М.Б. Ямпольский. Москва 1988, с. 119-148.
- Клех Игорь: *Смерть поэта. Частный случай (Алексей Парщиков)*, «Арион» 2009, № 3.

- Костюков Леонид: *Александр Еременко. Opus Magnum*, «Знамя» 2002, № 9
<http://magazines.russ.ru/znamia2002/9/kost.html> [дата доступа:
15.01.2017].
- Курицын Вячеслав, Касимов Евгений: *Комментарии к стихотворениям
Александра Еременко*, «Топос». Литературно-философский журнал.
27.07.2003. <http://www.topos.ru/article/1427> [дата доступа: 15.01.2017].
- Преображенский Сергей: *Рекуррентный поэтический сборник (Александр
Еременко: инвариант или мастер по ремонту крокодилов, [в:] Книга
в современном мире. Материалы международной научной
конференции. Воронеж 26-28 февраля 2013, ред. Ж.В. Грачева.
Воронеж 2013.*
- Сапгир Генрих: *Складень*. Москва 2008.
- Скоропанова Ирина: *Русская постмодернистская литература*. Москва
2001.