

Александр Жолковский

ЗАМЕТКИ О «ПОЭЗИИ АГРАММАТИКИ»
ЭДУАРДА ЛИМОНОВА

В художественном тексте то или иное нарушение порядка — языковой нормы, логики высказывания, содержательной осмысленности, фабульной связности, реалистического правдоподобия, условностей жанра, канонов версификации или других требований дискурсивной корректности — не исключение, а правило. Это проявление самой общей сверхзадачи искусства, его установки на поиск и новаторство — на создание чего-то оригинального, небывалого, казалось бы, немислимого, а заодно — на демонстрацию авторской личной власти над текстом, языком, традицией.

Отсюда характерное напряжение между энергией вызова (вымысла, приема, остранения, тропики, нарциссизма...) и уравнивающей потребностью в норме (мотивировке, натурализации, опоре на действительность/традицию, интегрированности в социум...). Иногда это напряжение приводит к частичному разрыву формы — к, выражаясь поррифатерровски, *ungrammaticality*, неграмматичности в узком или широком смысле слова¹.

Баланс трех факторов — сверхзадачи, вызова и натурализации — может быть различным. Варьируется и интенсивность подрыва — от почти полной замаскированности до вызывающей бессвязицы. При этом сам подрыв не остается побочным, чисто формальным эффектом, а становится иколическим носителем воплощаемого нового смысла.

За неправильностями естественно обратиться к стихам Эдуарда Лимонова, одной из инвариантных тем которого является именно нарциссическая презентация себя как резко выбивающегося из русской поэтической и культурной традиции, но по-своему очень натурального, «правильного», морально образцового персонажа и явления. Мне уже

¹ См. *Riffaterre M. Semiotics of Poetry. Bloomington & London, 1978.*

приходилось писать о Лимонове, в основном его ранних стихах¹, и некоторые из этих разборов я воспользуюсь случаем развить.

I. «В совершенно пустом саду...»

1. Начну со стихотворения, которым открываются два представительных сборника стихов Лимонова, составленные им самим². Возможно, оно не самое раннее — в хранящемся у меня с 1973 года машинописном сборнике «Некоторые стихотворения» с авторским инскриптом оно идет двенадцатым. Но для Лимонова оно, по-видимому, знаменует отправную точку его творчества.

В совершенно пустом саду
собирается кто-то есть
собирается кушать старик
из бумажки какое-то кушанье

Половина его жива
(старика половина жива)
а другая совсем мертва
и старик приступает есть

Он засовывает в полость рта
перемальывает десной
что-то вроде бы творога
нечто будто бы творожок
1967–1968³

¹ См. Жолковский А.К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Он же. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука (Восточная литература), 1994. С. 54–68.; Жолковский А.К. [Рец. на кн.:] Эдуард Лимонов. Стихотворения. М.: Ультра. Культура, 2003 // Критическая масса. 2004. № 1. С. 35–37.; Жолковский А.К. Интертекстуал поневоле: «Я в мыслях подержу другого человека...» Лимонова // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 309–326.; Жолковский А.К. «В совершенно пустом саду...» Эдуарда Лимонова // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 179–192.

² См. Лимонов Э. Русское. Ann Arbor: Ardis. 1979. С. 7; Лимонов Э. Стихотворения. М.: Ультра. Культура, 2003. С. 9.

³ Лимонов Э. 2003. С. 9.

Стихотворение мое любимое — и ни на что не похожее, хотя в собственно лингвистическом смысле почти совсем «правильное» грамматичное. Неконвенциональность его в другом.

Поэзия Лимонова являет радикальный вызов теории интертекста, поскольку менее всего автор занят металитературной полемикой и интертекстуалистом оказывается поневоле — в силу неизбежной системности литературы. Ни по содержанию, ни по жанру стихотворение не становится ни в какой известный поэтический ряд. Это не пейзажная, философская или медитативная лирика, не вариация на архетип, не социальная критика, не психологический этюд, не физиологический очерк, а некая нарочито дерзкая, примитивная, бессюжетная и в то же время экзистенциально значимая зарисовка. По замечанию теоретика ОБЭРИУ Леонида Липавского, «Сюжет — несерьезная вещь... Если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде — я вышел из дому и вернулся домой»¹.

Впрочем, начинается текст вполне традиционно. *В совершенно пустом саду...*² могло бы быть первой строчкой у Фета или Бунина, а в сочетании с темой смерти — встретиться у Мандельштама и Г. Иванова. Ср.

В моем саду, в тени густых аллей, Поет в ночи влюбленный
соловей, И, позлащен июньскою луной, Шумит фонтан холодной
волной (Фет);

В пустом, сквозном чертоге сада Иду, шумя сухой листвою:
Какая странная отрада Былое попирать ногой! (Бунин);

Я от жизни смертельно устал <...> **Я качался в далеком саду**
На простой деревянной качели (Мандельштам);

¹ Цит. по *Жаккар Жан-Филипп*. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с франц. Ф. А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. С. 157–158.

² В точности эти слова мне пока удалось найти в прозе — у Достоевского: «Алеша и сам был рад и недоумевал только, как перелезть через плетень. Но „Митя“ богатырскою рукой подхватил его локоть и помог скачку <...> — Куда же, — шептал и Алеша, озираясь во все стороны и видя себя в совершенно пустом саду, в котором никого, кроме их обоих, не было. Сад был маленький» (*Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы*. III, 3. «Исповедь горячего сердца. В стихах» // *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 95).

Тихим вечером в тихом саду
Облака отражались в пруду <...>
И стоит заколоченный дом, И молчит заболоченный пруд, Скоро
в нем и лягушки умрут И лежишь на болотистом дне Ты, сивая
мне в вышине (Г. Иванов).

Но продолжит Лимонов иначе, хотя выбор декорации, конечно, не случаен.

На протяжении всего последующего текста читатель не перестает удивляться остранным медлительности развертывания и воспринимает это как стилистическую доминанту. Действительно, прием амебейного развития, характерный для фольклорных, в частности былинных, текстов, доведен здесь почти до абсурда. Ср. серии повторов:

собирается — собирается — приступает; кушать — кушанье — есть;
старик — старика — старик; старик — жива — мертва; половина —
половина — другая [половина]; жива — жива; что-то — нечто; вроде
бы — будто бы; творога — творожок

Если добавить к ним остальные так или иначе сходные между собой лексемы (*кто-то — какое-то — что-то — нечто; жива — мертва; засовывает — перемалывает; полость рта — десной*), то окажется, что текст крайне тавтологичен. Однако это не создает комического эффекта (хотя легкая усмешка сопровождает все повествование), а подключается к центральной установке текста — сосредоточению на элементарном, основном, стоящем у грани бытия. Отсюда и та «совершенная пустота», из которой рождается действие.

Дело в том, что сюжет в стихотворении есть, просто он настолько минимален, обыден и незначителен, — хотя в действительности фундаментален, — что на конвенциональный взгляд почти незаметен. Он сводится к констатации, что «Старик в саду ест творог», не очень сенсационной самой по себе¹, но для Лимонова существенной, поскольку поедание

¹ О непоэтичности и вообще неупоминаемости творога свидетельствует известная реплика Ахматовой: «Сарра! я вам запретила говорить мне про творог!» (Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худ. лит., 1989. С. 146). Устрицы si, творог no!

пищи, тем более стариком, то есть существом, находящимся на грани жизни и смерти, трактуется как борьба за выживание (вспомним, что «Это я — Эдичка» начинается со сцены поедания щей на балконе отеля)¹.

2. Как же Лимонов возводит этот факт в перл творенья? Главным образом — максимально замедляя действие.

Во-первых, с помощью амебейных повторов, придающих изложению некое эпическое достоинство.

Во-вторых, благодаря использованию глаголов несовершенного вида (*собирается, приступает, засовывает, перемалывает*) и именных сказуемых, описывающих состояния (*жива, мертва*), а в двух заключительных строках — и полному отказу от предикатов.

Напротив, с обэриутской точки зрения, полноценность такого сюжета не вызывает сомнений. Ср. рассуждение Липавского, приведенное выше, и комментарий к нему исследователя Хармса:

«[Н]адо находить реальные связи, которые соединяют части мира между собой и для этого необходимо освободиться от условных связей».

«<...> Отметим, что тип сюжета, предложенного Липавским («я вышел из дому и вернулся домой»), находит у Хармса весьма успешное применение... Доведение сюжета до размера шагреневой кожи — процесс, происходящий очень часто» (цит. по Жаккар 1995. С. 157–158).

¹ Это первые слова Главы первой, «Отель „Винслоу“ и его обитатели»:

Проходя между часом дня и тремя по Мэдисон-авеню <...> не поленились, задерните голову и взгляните вверх — на невымытые окна черного здания отеля «Винслоу». Там, на последнем, 16-ом этаже, на среднем, одном из трех балконов гостиницы сижу полуголый я. Обычно я ем щи <...> Щи с кислой капустой моя обычная пища, я ем их кастрюлю за кастрюлей, изо дня в день, и кроме щей почти ничего не ем <...> Окружающие офисы своими дымчатыми стеклами-стенами — тысячью глаз клерков, секретарш и менеджеров glareют на меня <...> Они, впрочем, не знают, что это щи. Видят, что раз в два дня человек готовит тут же на балконе в огромной кастрюле, на электрической плитке что-то варварское, испускающее дым (Лимонов Э. Это я — Эдичка. 2-е изд. New York: Index Publishers, 1982. С. 7).

Ср. далее в той же главе знаменитое программное место:

«Мафиози никогда не подпустят других к кормушке. Хуя. Дело идет о хлебе, о мясе и жизни, о девочках. Нам это знакомо, попробуй пробейся в Союз Писателей в СССР. Всего изомнут. Потому что речь идет о хлебе, мясе и пизде. Не на жизнь, а на смерть борьба» (Там же. С. 24).

В нашем стихотворении социальный и сексуальный моменты отсутствуют, и внимание целиком фокусируется экзистенциальном — питании как борьбе за жизнь.

В-третьих, путем расчленения действия на стадии, по большей части предварительные, лишь постепенно ведущие к успеху. Сюда относится, прежде всего, фабульное развертывание предикатов, составляющих акт еды: намерение (*собирается*) — переход к осуществлению (*приступает, заковыивает*) — первая стадия собственно действия (*перемалывает*), — а до следующей стадии (переваривания), дело так и не доходит. Параллельно этому происходит элементарное синтаксическое, как по учебнику грамматики, развертывание самой сентенциальной схемы: «субъект (*старик*) — предикат (*кушать*) — объект (*творог*)».

В-четвертых, эффектной неграмматичностью сочетания глагола *приступает* с инфинитивом, а не с предложной группой *к* + существительное со значением действия (*приступает к еде, делу, ремонту...*) или, сокращенно, *к* + объект действия (*приступает к супу, творогу, десерту...*).

Сначала, в I четверостишии, сюжет подается сжато, в виде пролога: *кто-то (старик) — собирается есть (кушать) — кушанье*. Затем три строчки отводятся под более подробный портрет субъекта (старик наполовину жив, наполовину мертв, но по числу строк жив вдвое больше, чем мертв): две — под детализацию действия (см. выше) и две под конкретизацию объекта (*творога, творожок*). Дойдя до конца обеих формул, стихотворение завершается на позитивной, успешной ноте. Тривиальность такого расчленения, повторения и совмещения создает эффект остраненной — до смешного очевидной — экзистенциальной правды.

В том же направлении работают и другие манифестации минимальности. На уровне фактов это: пустота сада; возраст персонажа, живого лишь отчасти; его беззубость (жевать приходится десной); агрегатное состояние еды (мягкий, бесформенный творог). А на словесном уровне — обилие неопределенной лексики (*кто-то, какое-то, что-то, вроде бы, будто бы*).

Одновременно прочерчивается еще один композиционный контур. От самого общего плана (пустого сада) повествование переходит к сначала неясному, но постепенно

проясняющемуся среднему (*кто-то — старик*), а затем крупному (*полость рта — десна — творог*)¹.

Аналогична и смена точек зрения, для лирической композиции очень важная. Вообще говоря, стихотворение по-минималистски выдержано в безличном, холодно-объективном 3-м лице — чего стоит хотя бы анатомически точная формулировка *полость рта*. Никакого лирического «я», казалось бы, нет. Но под сурдинку за объективностью слышна субъективная нота, тоже минималистская и слегка ухмыляющаяся. Ее кульминацией становится ласкательность, прорывающаяся в последний момент — в финальной замене *творога* на *творожок*. Момент не просто последний, а решающий: когда пища, наконец, попадает старику в рот, его радостно-узнающую вкусовую реакцию разделяет, неожиданно обнаруживая себя, подспудный лирический субъект!

Эмоциональный всплеск самоотождествления анонимного «я» с персонажем, который дотоле подавался совершенно вчуже, хорошо подготовлен. Присутствие лирического сознания с самого начала просвечивает в подчеркнуто неопределенных описаниях (*кто-то, что-то* и т. п.) и в том, как они затем сменяются все более конкретными, свидетельствуя о постепенной фокусировке взгляда необъявленного

¹ Сходную композицию находим у Фета:

Только в мире и есть, что тенистый
 Дремлющих кленов шатер.
 Только в мире и есть, что лучистый
 Детски задумчивый взор.
 Только в мире и есть, что душистый
 Милой головки убор.
 Только в мире и есть этот чистый
 Влево бегущий пробор.

(Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1959. С. 195).

Здесь тоже значительная часть текста многократно повторена (зачин *Только в мире и есть, что...*, синтаксическая структура нечетных и четных строк, рифмы исключительно на *-истый* и *-ор*), а пространственная композиция начинается с «сада» (*кленов шатер*) и дважды сужается до крупного плана человеческой головы (*шатер — взор; убор — пробор*), чтобы остановиться на волнующем крупном плане. См. *Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры. 1997. С. 30–32.

наблюдателя. Более явно говорящий выступает вперед, когда в скобках, как бы поправляя сам себя, уточняет только что сказанное: *Половина его жива (старика половина жива)* — и тем самым доводя до предела вызывающе-авторское остранение готового оборота *наполовину жив*. Лишь после этого происходит завершающая метаморфоза *творога* в *творожок* (которая выглядит естественно еще и благодаря опоре на предыдущие якобы чисто тавтологические, а в действительности уточняющие и приближающие повторы).

3. Посмотрим теперь, как стихотворение организовано в плане версификации.

Строфически оно четко — графически и синтаксически — делится на три четверостишия с мужскими окончаниями (кроме единственного дактилического: *кушанье*). В I строфе рифма полностью отсутствует; во II рифмуются, и очень точно (сначала даже тавтологично: *жива — жива*), три первые строки; а в III устанавливается правильная чередующаяся рифма, но по-минималистски слабая, ассонансная (А-О-А-О). Эта диалектическая спираль¹ вторит общему движению сюжета от нулевой низшей точки к финальному успеху и выявляет его скрытый драматизм: три точные рифмы подряд (*жива — жива — мертва*) приходятся на ключевой экзистенциальный момент балансирования между жизнью и смертью. А последующий отказ от рифмы (в 8-й строке) содержательно аккомпанирует ироническому возвращению к разговору о еде как способе выживания, формально же роднит слабо рифмованную III строфу с предыдущей, где за тремя мужскими клаузулами шла резко отличная дактилическая.

Что касается метрики, стихотворение тяготеет от анапеста к достаточно регулярному 3-иктному дольнику с постоянной двусложной (то есть, анапестической) анакрузой и пропуском одного безударного слога во втором межиктовом интервале².

¹ Тезис: нерифмованные стихи — антитезис: острая, но срывающаяся рифмовка — синтез: современные квазирифмы.

² Это III форма 3-иктного дольника; без пропуска получился бы 3-стопный анапест (*В совершенно пустом цветнике...*) — I форма; см. *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха / Сост. В. Е. Холшевников. Л.: Наука, 1968. С. 67–75.

Такой дольник называют логаэдизированным — большинство строк стихотворения могут трактоваться как состоящие из двух анапестов плюс один ямб. Среди характерных семантических ореолов русских дольников-логаэдов отмечается фольклорная (а также античная) окраска, перекликающаяся здесь с былинностью амебейных повторов.

Установка на логаэдизацию закрепляется метрической тождественностью двух первых строк I строфы, после чего появляется первое отклонение. 3-я строка (*Собирается кушать старик*) — нормальный анапест¹, а 4-я (*Из бумажки какое-то кушанье*) — анапест с, к тому же, неожиданным дактилическим окончанием, контрастным к предыдущим мужским. В результате 4-я строка, выбиваясь из заданного ритма, читается почти как проза, что соответствует ее подчеркнуто прозаическому содержанию (еде из бумажки) и информационному топтанию на месте (*какое-то кушанье* мало добавляет к уже известному намерению *есть/кушать*). Во II четверостишии логаэдизация возвращается, с единственным исключением — опять-таки полным анапестом в 6-й строке, но уже с мужской клаузулой, как во всем стихотворении².

Сложности начинаются в III строфе. Ее начальная строка отклоняется от логаэда в сторону «нерегулярного» дольника добавлением лишнего безударного слога перед вторым ударным слогом³. В результате утомительно продлевается действие глагола, на который приходится этот добавочный слог (*засоВЫивает*), причем эффект «замедленности, топтания на месте, затрудненности засовывания» подкрепляется фонетическим стыком двух слогов, начинающихся с соглас-

¹ То есть I форма дольника.

² Нормальный, «спокойный», анапест соответствует разъяснительному смыслу этой строки. В сущности, тот же эффект имел место в 3-й и 4-й строках.

³ Общему логаэдическому рисунку соответствовала бы строка: *Помещает он в нОлость ртА*. Впрочем, 9-ю строку можно рассматривать и как квазианапестическую, в которой пропущено схемное ударение на окончании *-ет* и поставлено сверхсхемное на *нОлость*; получается своего рода силлабика, сквозь которую просвечивает «неправильное» скандирование: *он засОвыивает в полость ртА*.

ного в: *вы-ва*.¹ Но во второй половине строки привычная логаядичность сохраняется (...*ет в нОлость ртА*).

10-я строка полностью восстанавливает дольник-логаяд, однако, ввиду пропуска ударения на второй сильной доле, остается двухударной, так что напряжение спадает. Содержательно обе эти вариации способствуют расслаблению действия, тем более что оба сдвига ударности² приходится на описывающие действие глаголы (*засовывает, перемалывает*), явно выбранные за их грубоватую до агрессивности лексико-семантическую окраску, нарочитую длину и трудно произносимые суффиксы несовершенного вида с коннотациями итеративности/продолженности. В результате их витальный напор подается замедленным крупным планом — выпячивается, остраняется, подрывается, смягчается — вторя многим другим подобным эффектам³.

Две последние строки хотя в целом и укладываются в логаядический рисунок, отличаются от всех предыдущих сверхсхемным ударением на первом слоге (*чтоО-то, нЕчто*)⁴ и от большинства — пропуском ударения на втором икте. Получается сдвиг ударности к началам строк, где под акцент попадают слова с семантикой неопределенности (*что-то, вроде бы, нечто, будто бы*), чем не только замедляется движение строк, но и размывается смысл⁵. Подчеркнутая неинформативность этих слов выгодно оттеняет полнозначность и новизну последнего слова каждой из строк — *творога, творожок*. Кстати, оба они дополнительно выделены еще и своей анапестической трехсложностью: все остальные конечные слова в стихотворении —

¹ В том же направлении, по-видимому, работают и итеративные коннотации суффикса *-ыва*.

² Это V форма 3-иктного дольника; см. *Гаспаров М.Л.* 1968. С. 67–75.

³ Дополнительную ощутимость этим эффектам придает применение V формы в начале (а не в конце) строфы, противоречащее статистической тенденции (см. *Гаспаров М.Л.* 1968. С. 73).

⁴ Сверхсхемные ударения на анакрузе этого размера — сравнительная редкость (см. *Гаспаров М.Л.* 1968. С. 84–85), так что их присутствие заметно.

⁵ В pendant к полной синонимии этих выражений и аморфности вкушаемого, наконец, продукта.

односложные или двухсложные (за исключением слова *кушанье*)¹.

В более общем плане просодическое расшатывание последней строфы разнообразит ритм, повышая разговорную естественность речи и не давая стихотворению закончиться на однозначно бравурной ноте. Размер последней строфы может читаться и как достаточно свободный тонический стих, отчего финальное явление *творожка* и звучит с тем большей стиховой и интонационной усмешкой.

Четкий метрический профиль стихотворения — 3-иктный квазианапестический логаяд с пропуском ударения на последнем икте и мужскими окончаниями — позволяет соотнести его с соответствующим кругом текстов и их семантическим ореолом. Стихов, написанных в точности тем же размером, в русской поэзии немного, но их близкими родственниками можно считать остальные 3-иктные логаяды и дольники с частично или целиком мужскими окончаниями. Обзор этих примеров (из стихов Блока, Гумилева, Мандельштама, Есенина, Цветаевой и нескольких советских поэтов — Светлова, Симонова, Суркова) я здесь я опушу, ограничившись краткими выводами².

Налицо тема старости, причем не летальной, а вполне преодолимой, особенно характерная для бодряческой советской поэзии, где отказ от старения и смерти может сплетаться с темой войны, иногда в тонах экстремального насилия, когда речь заходит не о своей смерти, а о предании ей врага. Впрочем, тема убийства коренится в поэтической традиции, как, кстати, и мотив старения/умирания; кластер «смерть — насилие — кровь», причем при разработке не военной, а любовной темы, обнаруживается, например, у Блока.

¹ Ввиду своей общей просодической «неправильности» это слово служит как бы несладким предвестием финала: сначала — просодически «правильной» формы *творога*, но тоже не совсем полноценной из-за очевидной косвенности падежа и повествовательной безличности, а затем и окончательной формы *творожок*, винительной, но выглядящей как именительная, и к тому же эмоционально апроприированной лирическим субъектом.

² Интересующихся отошлю к: Жолковский А. К. 2009. С. 186–191.

Мифологизм, вообще характерный для символистской поэтики, часто принимает метапоэтический смысл по ассоциативной цепочке «сказочность — экзотика — поэзия» плюс, опять-таки, «насилие — смерть — пейзаж». Сходную группу мотивов и ассоциаций находим у Есенина, которого отличают озабоченность «преждевременным старением / умиранием, в частности умиранием деревни», «разбойный» поворот темы насилия и фольклорный — мифологизма.

О постоянстве ассоциаций, к которым тяготеют наши дольники, свидетельствуют и тексты Цветаевой, с излюбленным ею кластером «жизнь/смерть — насилие — преступность — война» и отставанием «духовной жизни даже ценой ранней физической смерти». Разрабатывает она в связи со «смертью — насилием — преступностью» и топос «мифологичность — фольклорность — поэзия», внося в него специфическую ноту «святости». Сходную группу мотивов Цветаева привлекает к разработке темы любви. Даже прокламируя легкое отношение к жизни, Цветаева не отказывается от «преступности», а главное, — от «силы, твердости».

Подытожим. На базе сходных с лимоновским стихотворением мотивов «сада», «старости», «жизни/смерти» (отчасти «еды») и фольклорно-античной ауры амебейных построений и логаяэдов, соответствующий корпус 3-иктных дольников выстраивает несколько типовых сюжетов, сосредоточенных на той или иной комбинации «насилия — убийства — преступности», «любви — крови — борьбы — смерти», «мифологичности — метапоэтичности», «пейзажных и деревенских» мотивов. В порядке предварительного обобщения можно сказать, что все эти стихи объединяет интерес к «силе и нарушению границ». Это, в свою очередь, естественно связать, во-первых, с общей неконвенциональностью, так сказать, «нарушительностью», дольников как неклассических размеров; во-вторых, со специфической решительностью мужских клаузул; и в-третьих, с особой напористостью логаяэдов «анапест — анапест — ямба» благодаря нагнетанию ударений (или, по крайней мере, сильных долей) к концам строк.

Лимонов очевидным образом уклоняется от следования семантическому ореолу этого размера, сохраняя разве что

самую общую его установку на «нарушительность». Воспринимаясь на его фоне, стихотворение еще больше выигрывает в лукавой неторопливости своего развертывания. Интертекстуальную позу Лимонова, пусть невольную, можно сформулировать как отказ от романтико-модернистской демонизации сюжетов и размеров — ради восстановления реального — во всей своей неконвенциональности — взгляда на вещи.

II. «Я в мыслях подержу другого человека...»

1. В этом программно нарциссическом стихотворении есть эффектный аграмматизм, анализ которого, увы, блистает своим отсутствием в моем давнем разборе¹.

Я в мыслях подержу другого человека
Чуть-чуть на краткий миг... и снова отпущу
И редко-редко есть такие люди
Чтоб полчаса их в голове держать

Все остальное время я есть сам
Баюкаю себя — ласкаю — глажу
Для поцелуя подношу
И издали собой люблюсь

И вещь люблю на себе
Я досконально рассмотрю
Рубашку я до шовчиков излажу
и даже на спину пытаюсь заглянуть
Тянусь тянусь но зеркало поможет
взаимодействуя двумя
Увижу родинку искомую на коже
Давно уж гладил я ее любя

Нет положительно другими невозможно
мне занятому быть. Ну что другой?!
Скользнул своим лицом. взмахнул рукой
И что-то белое куда-то удалилось
А я всегда с собой

1969²

¹ См. Жолковский А. К. 2005.

² Лимонов Э. 2003. С. 85.

Лимонов разрабатывает тему нарциссической самопоглощенности лирического «я», и кульминацией ее развития становятся строки о разглядывании себя с помощью двух зеркал. Акробатический номер, позволяющий «я», наконец, увидеть нежно ласкаемую родинку на спине, венчает лейтмотивную линию его мысленных, зрительных и тактильных усилий:

в мыслях подержу — отпущу — в голове держать — баюкаю — ласкаю — глажу — подношу — излажу — пытаюсь заглянуть — увижу — искомую — гладил — скользнул — мелькнул — удалилось — всегда с собой.

Как все это сделано в стихотворении, я вроде бы тщательно проанализировал, — рассмотрел:

— шикарное сочетание деепричастия *взаимодействуя* с числительным *двумя*, занимающее целую строку, создавая эффект крупного плана;

— их интенсивную переключку: структурную (двусоставное слово / слово *двумя*) и фонетическую (*в-м-д-в-у-я* / *д-в-у-м-я*), поддержанную двучленностью конструкции и соответственной двухударностью (всего лишь!) строки;

— ее синтаксическую неустойчивость (деепричастный оборот, эллипсис, одно слово втрое длиннее другого), работающую на акробатичность.

Отметил я в стихотворении и некоторые языковые неправомерности, причем связал их именно с шаткими, «детскими», претензиями на «взрослость», солидность, архиправильность:

[Н]еграмматичность фразы *я есть сам* является следствием неудачной попытки выразиться <...> слишком солидно или архаично. Еще одно покушение на велеречивость подрывается неумелым сопряжением двух очень «взрослых» конструкций <...>: *Нет положительно другими невозможно мне занятому быть*. С одной стороны, субъект пытается употребить архаический двойной дательный, каковой допустим лишь с краткой формой прилагательного: *мне быть заняту* (полная форма подобного прилагательного в такой конструкции была отмечена как нежелательная уже Ломоносовым

<...>). С другой стороны, он, опять-таки «по-взрослому», ориентируется на современную норму, где полное прилагательное уместно, но только в творительном падеже: *мне быть занятым*¹.

2. Однако слона я умудрился не заметить — совершенно упустил из виду грамматически неправильное употребление самого глагола *взаимодействовать*, вроде бы бросающееся в глаза, но, по-видимому, очень искусно натурализованное. Чем?

Всем уже вышеперечисленным, а также психологической убедительностью поведения нарцисса и богатой версификационной техникой, в частности переходом от белого стиха к рифмовке: *поможет — двумя — коже — любя*. Тем не менее, неграмматичность несомненна и состоит в том, что этот глагол может управлять косвенным дополнением, обозначающим партнера по равноправному взаимодействию (*взаимодействовать с кем/чем, друг с другом, между собой*), но не может присоединять дополнений-инструментов (**взаимодействовать чем*).

Семантическая желательность такого неправильного присоединения очевидна. Оно наводится — натурализуется — аналогией с близкими по смыслу глаголами *оперировать, манипулировать, распоряжаться, жонглировать* и некоторыми другими, которые законно управляют творительным инструмента. Скрещивая — грамматически неправильно, но семантически естественно и потому почти незаметно, — эгалитарное *взаимодействовать* с откровенно командными, манипулятивными глаголами этой группы, Лимонов повышает экзистенциальный статус лирического «я» стихотворения, его власть над собой и окружением, а заодно — и свой собственный поэтический статус как мастера слова, новатора, языкотворца².

¹ Жолковский А. К. 2005. С. 322.

² Чтобы убедиться, что дополнений в творительном падеже глагол *взаимодействовать* не принимает, я просмотрел все основные словари, Национальный корпус русского языка и несколько страниц текущего Интернета, включая Google Books. И нашел-таки один — ровно один — противоречащий пример (поразительным образом с глаголом тоже в деепричастной форме и с тем же числительным *двумя* в роли дополнения):

То, что аграмматизм этого управления ускользнул от моего придиричивого внимания, заточенного как раз на языковые эффекты, думаю, объясняется, помимо прочего, общей читательской и исследовательской склонностью перескакивать через очевидные, как бы сами собой разумеющиеся, черты текста в честолюбивых поисках его более изощренных секретов. Наряду с рассмотренным неграмматичным управлением, еще одной такой очевидной до незаметности чертой глагола *взаимодействовать* является то, что можно назвать его априорной «непоэтичностью».

Это очень длинное — шестисложное! — деепричастие с трудом умещается в строке и, будучи много длиннее своего короткого зависимого (*двумя*), вызываясь крупным планом «торчит» из нее. Вызывающе оно и по смыслу — в силу своих типично прозаических, инженерно-технических, военно-организационных и т.п. коннотаций¹. И, конечно, его «непоэтичность» хорошо встраивается в общую структуру

Наступательная мощь Красной Армии возросла потому, что она научилась лучше скрывать свои подготовительные мероприятия, концентрировать в больших масштабах свои войска на направлениях главного удара, *взаимодействуя двумя-тремя наступающими клиньями*, наносить удары далеко вглубь (см., например: *Мягков М. Ю. Полководцы Великой Отечественной войны*. Кн. 4. Георгий Жуков. С. 3. <https://www.litmir.me/br/?b=571105&pr=3>).

Это вроде бы подрывает утверждение о неграмматичности такого управления, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что приведенная фраза — любимое российскими историками высказывание пленного (1944–1950) немецкого военачальника, командира 35-го армейского корпуса вермахта генерал-лейтенанта барона Курта-Юргена фон Лютцова (1891–1956; <http://www.cimilitaria.com/wolfgam.htm>), то есть переводной текст, построенный, скорее всего, под грамматическим влиянием оригинала. Тем не менее, успех подобного влияния свидетельствует о предрасположенности глагола *воздействовать* к контаминации с *манипулировать* и подобными, осуществленной Лимоновым.

¹ Не откажу себе в удовольствии процитировать еще один соответствующий «военный» фрагмент:

«Возьмите для примера военное дело. Там у них все согласовано. Во всем полное взаимодействие всех частей. Каждая мелочь совпадает, и каждая часть одновременно работает, как колесья одной машины. Самолеты бомбят. Танки наступают. Пехота движется. Машины подвозят горючее. Кухни варят обед. Кассы продают билеты. Врачи перевязывают. Техники чинят. И так далее. И вот с кого вам надо брать пример <...>

стихотворения, последовательно провокативную и с морально-психологической точки зрения. (Ни о каком альтруизме а ля «Я вас любил...» тут говорить не приходится.)

Но действительно ли употребление этого глагола бросает вызов поэтической традиции — является неграмматичным и в этом смысле?

И да и нет. Новаторский отход от традиции налицо, доказательством чего может служить полное отсутствие глагола *взаимодействовать* в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка и в соответствующем томе фундаментального «Словаря языка русской поэзии XX века» (Т. 1. М.: ЯСК, 2001). С другой стороны, нарушена лишь поэтическая практика, а не какой-либо эксплицитный запрет, что делает нарушение не столь радикальным — смягчает и натурализует его.

3. Напряжение между правильным поведением/речеведением и неправильным интересно проецируется в сферу версификации. Рассматриваемое стихотворение, как часто у Лимонова, колеблется между метрическим стихом и свободным, между рифмовкой и ее отсутствием, между равноstopностью и разноstopностью строк.

«Я в мыслях подержу...» написано вольным ямбом, что же касается рифмовки, то ее развертывание образует особый уровень лирического сюжета.

Из нерифмованного хаоса постепенно возникает рифмовка, которая, достигнув максимальной правильности, снова идет на спад. В строфах I-II встречаются лишь отдельные внутренние рифмы (*подержУ/отпуЩУ*) <...> которые затем развиваются в прилизительные или точные, но бедные рифмы (*отпуЩУ/одноШУ* — *любУЮсь/рассмотрЮ*). Первая богатая рифма (*гЛАЖУ/изЛАЖУ*) появляется как бы незаметно, ибо ее составляющие

Не знаю, как [другие], но я на работу не запоздал, потому что я имею хорошую привычку выходить с запасом времени. В этом смысле у меня нет полной согласованности со всеми остальными колесьями транспорта, и благодаря этому я выигрываю. Чего и вам желаю» (*Зоценко М. Все важно в этом мире // Зоценко М. Личная жизнь: Рассказы и фельетоны 1932–1946. М.: Время, 2008. С. 453*).

разнесены по разным строфам; и, наконец, строки 12–15 образуют правильное четверостишие с чередующейся рифмовкой (*помОЖЕТ— двУМЯ— кОЖЕ— лЮБЯ*). Далее рифмовка ослабевает <...> стихотворение заканчивается компромиссным примирением двух принципов: холостая предпоследняя строка [на *удалилось*] иконически вторит провалу контакта с «другим», а финальная рифма [*собОЙ*] удостоверяет самодостаточность лирического субъекта¹.

Использование рифмовки в качестве иконической проекции «успеха, взаимности, единения (пусть с самим собой)» — ход вполне естественный, вытекающий из конститутивных свойств рифмы. И Лимонов охотно к нему прибегает, причем с тем бóльшим эффектом, что рифмовка у него, как правило, факультативна и потому значима.

Рассмотрим с этой точки зрения еще одно его стихотворение.

III. «Послание»

Когда в земельной жизни этой
Уж надоел себе совсем
Тогда же наряду со всеми
Тебе я грустно надоел

И ты покинуть порешилась
Меня ничтожно одного
Скажи — не можешь ли остаться?
Быть может можешь ты остаться?

Я свой характер поисправлю
И отличусь перед тобой
Своими тонкими глазами
Своею ласковой рукой

И честно слово в этой жизни
Не нужно вздорить нам с тобой
Ведь так дожди стучат сурово
Когда один кто-либо проживает

¹ См. Жолковский А. К. 2005. С. 312–313.

Но если твердо ты уйдешь
 Свое решение решив не изменять
 То еще можешь ты вернуться
 Дня через два или с порога

Я не могу тебя и звать и плакать
 Не позволяет мне закон мой
 Но ты могла бы это чувствовать
 Что я прошусь тебя внутри

Скажи не можешь ли остаться?
 Быть может можешь ты остаться?

1967–1968¹

Здесь опять рифмовка постепенно возникает из ассонансной полурифмовки (*этой — совсем — всеми — надоел*), нерифмовки (*порешилась — одного — остаться*) и тавтологической квазирифмовки (*остаться — остаться*), достигает почти полной правильности (*поисправлю — тобой — глазами — рукой*), дразнит ее продолжением путем подхвата той же рифмы (*тобой — рукой — тобой*). Но в последний момент все это срывается обратно в нерифмованность и шокирующий сбой метра и даже чередования мужских и женских окончаний (*жизни — тобой — сурово — проживает*) — вместо чего-нибудь вроде: *Когда один кто-либо сам с собой* (ср. аналогичным образом нескладное *кушанье* в конце I строфы стихотворения «В совершенно пустом саду...»). И происходит это, конечно, в кульминационной строфе, где речь заходит о безнадежном одиночестве «я», оставленного любимой. Далее рифма на две строфы полностью исчезает из текста, чтобы вернуться в беспомощно тавтологическом виде в финальном двустишии.

Отметим структурное сходство с «Я в мыслях подержу...» в использовании (не)зарифмованности — при существенном содержательном различии: там одиночество трактуется как «желанная самодостаточность», здесь — как «непоправимая брошенность». Соответственно, там «я» прочно рифмуется с самим *собой* (и своей родинкой на *коже*), здесь — лишь мысленно и временно с *тобой*.

¹ Лимонов Э. 2003. С. 36–37.

По линии противопоставления «неправильной детскости» и «правильной солидности» два стихотворения тоже перекликаются. Только теперь роль недостижимого солидного начала вместо высокопарной архаичности берет на себя некая скучная «бюрократичность». Ср. попытки «я» подключиться к нудному дискурсу порядка:

земельной — наряду с — ничтожно одного — поисправлю — отличусь — честно слово — не нужно — вздорить — твердо — решение — решив — не изменять — не позволяет — закон мой...

Но все в лирическом «я» восстает против бездушной принудительности навязываемых извне законов (в том числе того «мужского» кодекса, который запрещает ему *плакать*), и «я» взывает к эмоциональной эмпатии адресатки (*но ты могла бы это чувствовать*) в надежде, что она расслышит, что у него *внутри*.

Таким образом, игра с рифмовкой встраивается в решение более общей задачи (= сверхзадачи лимоновской поэтики): вписать, причем на своих условиях, свою нестандартную поэтическую личность в литературную традицию. Натурализации этой дерзкой задачи способствует, в частности прозрачное иконическое соответствие между языковыми/стиховыми неправильностями и выражаемыми ими психологическими состояниями.

IV. «Кто лежит там на диване...»

1. Последним разберу это стихотворение, в котором работа с (не)зарифмованностью поворачивается еще одной интересной стороной.

— Кто лежит там на диване — Чего он желает?
Ничего он не желает а только моргает

— Что моргает он — что надо — чего он желает
Ничего он не желает — только он дремает

— Что все это он дремает — может заболевший
Он совсем не заболевший а только уставший

— А чего же он уставший — сложная работа?
Да уж сложная работа быть от всех отличным

— Ну дак взял бы и сравнялся и не отличался
Дорожит он этим знаком — быть как все не хочет

— А! Так пусть такая личность на себя пеняет
Он и так себе пеняет — оттого моргает

Потому-то на диване он себе дремает
А внутри большие речи речи выступает
1969–1970¹

Отвлечемся от таких технических неправильностей, как отсутствие одних знаков препинания (точек, запятых, восклицательных знаков) и непоследовательное применение других (вопросительных знаков, тире). Их функцией, как, кстати, и в двух предыдущих стихотворениях, является, конечно, демонстрация принципиальной нестандартности лимоновской лирики.

Напротив, кивком в сторону традиции можно считать формат диалога о чем-то чудесном, восходящий к романтической традиции. В голову сразу приходит «Лесной царь» Гёте–Жуковского, с его изощренной системой вопросов и ответов, отодвигающих загадочного заглавного персонажа в некую дискурсивную даль, но тем самым повышающих интерес к нему.

Возможны и более недавние предшественники. Один на-прашивающийся пре-текст относится к чисто русской поэтической линии — народно-песенной. Это очень популярная песня В. Захарова (1939) на стихи М. Исаковского (1938) «И кто его знает...»:

На закате ходит парень
Возле дома моего,
Поморгает мне глазами
И не скажет ничего.

И кто его знает,
Чего он моргает,

¹ Лимонов Э. 2003. С. 115.

Чего он моргает,
Чего он моргает.

Как приду я на гулянье,
Он танцует и поёт,
А простимся у калитки —
Отвернётся и вздохнёт.

И кто его знает,
Чего он вздыхает,
Чего он вздыхает,
Чего он вздыхает.

Я спросила: — Что не весел?
Иль не радует житьё?
— Потерял я, — отвечает —
Сердце бедное своё.

И кто его знает,
Зачем он теряет,
Зачем он теряет,
Зачем он теряет.

А вчера прислал по почте
Два загадочных письма:
В каждой строчке — только точки, —
Догадайся, мол, сама.

И кто его знает,
На что намекает,
На что намекает,
На что намекает.

Я разгадывать не стала —
Не надейся и не жди, —
Только сердце почему-то
Сладко таяло в груди.

И кто его знает,
Чего оно тает,
Чего оно тает,
Чего оно тает?!¹

¹ *Исаковский М. В.* «И кто его знает...» // Русская советская поэзия / Под ред. Л. П. Кременцова. Л.: Просвещение, 1988 (<https://rupoem.ru/isakovskij/na-zakate-xodit.aspx>).

Тут тоже, при всех отличиях от «Кто лежит там на диване...», бросается в глаза и четко выдержанная вопросительность, и загадочность ответов, и непритязательная глагольная рифмовка (на *-Ает*), и перетекание ключевых слов из строфы в строфу (в данном случае — из куплета в припев: *поморгает — моргает; вздохнет — вздыхает; потерял — теряет; таяло — тает*), и даже общая словесная деталь (*моргает*).

Связь очевидна, очевидна и ее функция — опора нового текста на еще одну ветвь поэтической традиции, тем более ценную, что, в противовес «Лесному царю», она откровенно «низколоба».

2. Но обратимся к рифменной структуре лимоновского текста. В отличие от двух рассмотренных выше его стихотворений, рифмовка здесь с самого начала задается, причем самая примитивная: глагольная, смежная и очень навязчивая — тавтологическая, проникающая внутрь строк и амебеино перетекающая из одной строки в другую. Но постепенно она становится менее точной, затем, в кульминации, полностью исчезает, а в развязке возвращается с новой силой:

желает / желает... моргает / моргает... желает / желает... дремает / дремает / заболевший / заболевший... уставший / уставший...
работа / работа... **отличным** / взял бы... сравнялся... не отличался / **не хочет** / пеняет / пеняет... моргает / дремает / выступает.

Смысл и оправдание этой довольно правильной кольцевой композиции, построенной из явно бедного/неправильного материала (и с явной опорой на «И кто его знает...»), разумеется, не в ней самой, а в том, как она работает на лирический сюжет стихотворения. Сюжет опять строится на неудачном взаимодействии между «я» и окружающей средой, трактуемом не так трагически, как в «Послании», но и не столь самодовольно, как «Я в мыслях подержу...».

Повествование ведется не от имени обычного лирического/творческого героя, здесь присутствующего в подчеркнуто отдаленном 3-м л. (*Кто...? Он... Он...*), а с точки зрения двух беседующих на авансцене наблюдателей:

— один как бы представляет читателя и является совершенно сторонним по отношению к герою; он задает наивно-доброжелательные вопросы, постепенно становящиеся агрессивными;

— другой, более далекий от читателя, ближе к загадочному герою и потому отвечает на вопросы практически от его имени, хотя и в 3-м лице.

В трех первых, густо зарифмованных двустушиях разговор ведется на более или менее общей для обоих собеседников смысловой, интонационной и рифменной ноте. Хотя ответы каждый раз носят противительный характер (*Ничего он не... Ничего он не... Он совсем не...*), все же диалог держится в рамках дружественных — пусть нарастающих — разногласий. Правда, в 3-м двустушии точность рифмовки немного снижается: вопрос замыкается словом *заболевший*, а ответ — словом *уставший*, с сохранением полного морфологического сходства, но уже без полного фонетического. Заодно обрывается инерция глагольной рифмовки на *-Ает*.

В 4-м двустушии наступает четкий поворот. Рифмовка исчезает полностью, вторя эпифаническому сообщению, что причиной усталости героя является не обычная *работа* (предположительно, физическая и на пользу общества), а глубоко духовная, внутренняя (ср. у Пастернака: *С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой*). Такая работа, продуцирующая отличие героя от окружающих, естественно противоречит установке на совместность — и, значит, на рифмовку.

В следующем двустушии, опять нерифмованном, сторонний собеседник-вопрошатель, наконец, откровенно предстает голосом истеблишмента (пушкинской *толпы*, которая *бранит* художника) и от заботливых вопросов переходит к подаче решительных советов, правда, пока что в ослабительном наклонении: — *Ну дак взял бы и сравнялся и не отличался*. При этом он налегает на хотя бы внутреннюю рифмовку (*сравнялся... отличался*), но представитель лирического героя не отвечает ему взаимностью, слов его не подхватывает и все более уверенно отстаивает

индивидуалистические ценности героя: *Дорожит...быть как все не хочет* (ср. мандельштамовское: *Не сравнивай: живущий несравним*).

В предпоследнем двустушии сторонний собеседник берет еще более высокую, осуждающе-командную ноту (*А! Так пусть такая личность на себя пеняет*), причем возвращается к исходной «совместной» рифмовке на *-Ает*. И представитель героя-уникума сдает свои позиции (так сказать, соглашается *не оспаривать глупца*) — принимает и подхватывает рифмовку, навязываемую ему общественным обвинителем, и три свои заключительные строчки произносит в этом конформистском ключе (*пеняет... дремает — моргает — выступает*).

Казалось бы, бунт героя-одиночки, типичного лимоновского нарцисса, наконец, подавлен (да и совершался-то он сквозь пелену 3-го лица). Но в последней строке выясняется, что подавлен он не полностью: *внутри* героя продолжается его *сложная работа*, как оказывается, нарциссически-словесная (и, по всей вероятности, поэтическая), для описания которой у его представителя находятся новые слова: *большие речи речи выступает*. Уступка примитивным рифмам и тавтологиям (*речи речи*) налицо, но под их спудом оригинальная деятельность лирического героя не прекращается. Так важнейший мотив «внутри» (вспомним отчаянное *внутри* в «Послании» — и императивное *дай* в придаточном в «Я вас любил...») получает мощное иконическое воплощение: под покровом вернувшейся банальной рифмовки произносятся *отличные* от принятых *большие речи*.

А как при этом обстоит дело с грамматической (не)правильностью? Если не считать нарочитой стилистической бедности/сниженности текста, то прямых аграмматизмов в стихотворении немного. В ранних двустушиях, 2-м и 3-м, дважды проскальзывает неграмотная глагольная форма (*дремает*), а в 3-м и 4-м причастия (*заболевший, уставший*) четырежды употреблены полуграмотно, «подеревенски», — в предикативной роли (*он совсем не заболевший...*). Казалось бы, немного. Но в финале неправильное

дремает, в окружении всего репертуара начальных рифм, возвращается, и на этот раз приводит за собой — натурализуется — совершенно новое и по-новому, не морфологически, а синтаксически неправильное словосочетание *речи выступают*, программно венчающее композицию¹.

¹ Эта пуанта, построенная по известному принципу «перемена в последний раз», опирается на аналогичный, хотя и вполне естественный, сдвиг в конце песенки «И кто его знает...», где при финальном проведении припева подхватываемый из куплета глагол (*таяло — тает*) в первый и единственный раз описывает действия не героя, а тронутой им, наконец, героини.

Прецедентом по отношению к лимоновскому стихотворению песенка на слова Исаковского является и по линии неграмматичности: в 3-м проведении припева (*И кто его знает, Зачем он **теряет**...*) глагол *теряет* копируется из предыдущего куплета обрывочно, без дополнения (*сердце*), то есть на грани грамматической нормы, хотя благодаря контексту смысл не страдает.

Перекличка двух текстов не чисто словесна, а вполне функциональна. Песенка последовательно играет с загадочной «неопределенностью/негативностью» всех знаковых действий (*ходит возле дома — не скажет ничего — кто его знает — отвернется и вздохнет — потерял — теряет — загадочных — только точки — догадайся — мол — намекает — разгадывать не стала — почему-то таяло*), позитивный любовный смысл которых тем не менее прозрачен благодаря контексту. Стихотворение Лимонова переводит эту элементарную «ухажерскую» игру в высокий план диалога о «загадочном гении». Но в обоих регистрах «неграмматичность» оказывается сильной нотой в иконизации «загадочности».