

ISSN 0136-6149

ПОЭТИЧЕСКАЯ
РУССКОГО
АВАНГАРДА

ЗАУ



+∞ -

№ 3-4'93

Кредо

Научно-популярный и литературно-
художественный журнал

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Председатель
редакционного совета
В.ЮРЬЕВ

Ответственный редактор
Н.КУЛИН

Ответственный секретарь
Т.ГУСЕВА
Корректор
Е.ФОМЕНКОВА

©Журнал «КРЕДО»

Адрес редакции: г. Тамбов, пр. им.
50-летия ВЛКСМ, 14. Комн. 49, 50.
Тел. 33-20-59

Набрано на издательской системе ТГПИ.
Отпечатано в ТППО «Пролетарский светоч».
Сдано в набор 3.02.93. Подписано в печать
21.02.93. Формат 60x84/16. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 6.0.

Учредители: Тамбовский государственный педагогический институт
Трудовой коллектив редакции журнала «КРЕДО»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ НАУЧНО- ПОПУЛЯРНЫЙ И ЛИТЕРАТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛАСТНОЙ НЕЗАВИСИМЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с 1992 года

«ПОЭТИКА РУССКОГО АВАНГАРДА»
международная научно-практическая конференция
22–24 апреля 1993 г.

Оргкомитет: А.В.Белашкин, С.Е.Бирюков, С.В.Кудрявцев,
С.В.Пискунова, В.Г.Руделев, А.Л.Шарандин.

Подготовка материалов – С.Е.Бирюков
Оформление – С.Бирюков, А.Медведев
Человечки – Лиза Бирюкова

СОДЕРЖАНИЕ

С.Бирюков. Абсолютный поиск	2
В.Григорьев. К поэтике и эстетике авангарда	3
Т.Никольская. Н.Я.Марр и футуристы	7
О.Панченко. О концах и началах прозаических текстов Виктора Шкловского	7
Н.Фатеева. К спору о «лирическом субъекте» в поэзии авангарда	10
А.Хузангай. У-топия Геннадия Айги	13
Н.Кожевникова, З.Петрова. О словарном описании паронимии	15
Б.Конструктор. Заумки	18
Л.Березовчук. Эстетика забывания в современной русской авангардистской поэзии	19
Д.Янечек. Современная заумь	22
Ры Никонова-Таршиц. Архитектура	25
С.Пискунова. Авантур в системе поэтических текстов	27
С.Бирюкова. А.Туфанов - теоретик «фонической музыки»	31
Б.Шифрин. От «сдвига» к «морфемной волне»: де-фикс-а(к)ция Александра Горнона	32
В.Кулаков. Конкретная поэзия и классический авангард	35
А.Очеретянский. Попытка постановки проблемы ...	38
С.Кудрявцев. «От Пушкина к ... черт знает чему»	40
С.Сигей. беседы в близине миргорода	43
Л.Гервер. Вариации на известные темы. «Дон Жуан» Владимира Казакова	46
Г.Айги. Рожь: там: рожь	51
С.Сигей. Томбо	52
А.Горнун. «Экра-на-роды...»	55
И.Левшин. Письмо	56
Б.Лукомников. Три стихотворения	60
А.Очеретянский. Картина. Здесь	61
С.Бирюков. Лилутавения по Елене Гуро	61
КНИЖКА В ЖУРНАЛЕ	
Гарольд К.Мазур. Два миллиона за оправдание	64
БОЕВИК НАШИХ ДЕДУШЕК	
Цезарь - собака сыщик	84

ПОЭТИМА РУССКОГО АВАНГАРДА

Сергей БИРЮКОВ

АБСОЛЮТНЫЙ ПОИСК (вместо предисловия)

Перед вами материалы конференции, посвященной проблемам поэтики Авангарда. Это всего лишь четвертая конференция, в название которой вынесено слово, полузапретное на территории СССР. Первая состоялась в 1990 г. в Херсоне, вторая - в декабре 1992 г. в Уфе и третья - в январе сего года в Москве. При этом характерно, что большинство докладов обычно связано с историческим аспектом. В самом деле, только теперь появилась возможность говорить с кафедры и в печати о многих именах и событиях, поднимать целый материк, затопленный «партийной организацией и партийной литературой». Элементарно - мало специалистов. Их, конечно, никто не готовил, а тех, кто готовил сам себя, всячески осаживали при малейшей попытке выйти за пределы аудитории большей чем пять человек. Между тем мало того, что история русского искусства XX в. неполна без авангардной своей части, она просто недоступна для понимания, и не только в плане эстетических идей времени (целого века!), но и социальных тоже.

Поцарапав таким образом старые раны и не касаясь слишком новых (о них см. в первом же выступлении В.П. Григорьева), перейду к собственно поэтике. Слава Богу, ввиду полной непонятности и локальности этой отрасли филологии, она развивалась и тут накоплен большой потенциал, остающийся, правда, за пределами среднего вуза и средней школы. Это не значит, что надо немедленно выдвигать лозунг: «Поэтику - в массы», но приближение к понятию о внутренней структуре текста (в литературе, в частности) должно бы последовать сейчас. Ждать другого времени уже не хочется.

Существует точка зрения, что любое омассовление искусства разжигает его, сводит на нет. С этой точки зрения, возможно, следовало бы оставить в пределах легенд имена и произведения. С уважением выслушивая подобные соображения, все-таки решусь на замечание, что полного и даже очень частичного омассовления не произойдет, что у так называемого общества попросту нет желания заглядывать в искусство дальше оболочки, да и в жизнь тоже. Не знаю, насколько отличается обычный западный человек в своем восприятии искусства от нашего, но факт остается фактом - западный авангард хорошо изучен там, большой вклад, как говорится, внесли западные слависты в изучение русского авангарда и продолжают этим заниматься.

Великая ложь о необыкновенно высоком культурном уровне советского человека пусть останется ложью в утешение. Мы же должны исполнять свой профессиональный долг и предназначение к тому, что Р.Барт называл «наслаждением текстом» и самим процессом анализа. Если при этом реализуется и комплекс просветительский - дай Бог.

Есть две особенности у нашей конференции. Первая особенность - она проходит под знаком дат: исполняется 80 лет с момента заявления о себе заумной поэзии (выход книги А.Крученых «Помада»), в этом же году скорбная дата - 80 лет со дня кончины Елены Гуро - крупнейшего авангардного поэта, чей голос до сих пор остается потаенным, 100-летие со дня рождения Виктора Шкловского, одного из первых исследователей авангардной поэтики - тоже дата этого года, как и 90-летие выдающегося палиндромиста Николая Ладыгина. Вторая особенность - обращение к современному авангарду, одновременно апеллирующему к традиции и ищущему новых путей.

Одна из главных проблем Авангарда - это проблема абсолютного поиска. Мы здесь и теперь только прикасаемся к ней, но иногда касания значат больше, чем...



В.П. ГРИГОРЬЕВ

Москва

К ПОЭТИКЕ И ЭСТЕТИКЕ АВАНГАРДА

1. Рукописи, как избы, горят и «горят» - проблемы, а иногда и идеи остаются. Спасаясь от полного квазиидеологического разгрома в издательстве «Наука», один из кусков большой работы, открывавшей погубленный в 1977 г. «черным рецензентом» сборник «Проблемы лингвистической поэтики» (ПЛП), все-таки увидел свет. Под заглави-

ем «Лингвистика. Поэтика. Эстетика (О разных подходах к поэтическому языку)» он нашел приют в малотиражном саранском сборнике¹. Причиной погрома были симпатии авторов и редактора ПЛП к «лингвопоэтическому авангарду»². Этот эпизод³ вспоминается прежде всего потому, что (1) и сегодня, обращаясь к поэтике авангарда (А.), мы оказываемся, в частности, перед старой проблемой «самовитого слова» Хлебникова (Хл), т.е. асимметрическим отношением между уже преобразованной в поэтическом языке единицей лингвистической поэтики (ЛП) и «той же самой» экспрессемой как фактом эстетики с ее аксиологическим измерением; (2) сохраняется давний соблазн «перескока» (метафора М.М. Бахтина) через современную лингвистику, ЛП и поэтику слова к ветхозаветному «первичному слову», А.Ф. Лосеву, антилингвисту В.В. Кожинову или тому же Бахтину, но как бы изъятому из критики его концепций (Р.В. Дуганов; Н.И. Толстой; В.С. Библер); (3) снова на первый план выходят проблемы поэтической лексикографии. В ПЛП они затрагивались попутно с опорой на разработки 60-70-х гг. - в 90-е возникли новые задачи.

2. Отношение как «то, чем может разниться единое», Хл возвел в ранг фундаментальной философской категории как будто лишь в своей гносеологии⁴. На самом деле философия, поэтика и эстетика Хл образуют тесное единство. Заслуживают внимания два факта. (1) С открытием «основного закона времени» новый стимул получила и «воображаемая филология» Хл. «Двоек и троек священные рощи» вошли в противоречие с Д-словами и Т-словами «звездного языка», который тем самым оказался недостаточным⁵. Возникает новая оппозиция «слов на Д», олицетворяющих дух, добро, движение - жизнь, и «слов на Т», за которыми трение, тупик, труп - смерть: свой структурализм Хл уже скорректировал своеобразной «теорией фюсей». (2) В начале 10-х годов, обосновывая «воображаемую логику», Н.А. Васильев попутно ссылается на утопию - «воображаемую социологию» и на «воображаемую историю - Uchronie» Ш.-Б. Ренувье⁶. В недавно переизданной работе 1926 г. «евразийца» отца Георгия Флоровского также упоминается это имя, правда, в иной связи⁷. Существенно, что задолго до Хл в основе философии Ренувье лежала именно категория Отношения.

3. Без Хл восприятие поэтики и эстетики А., его духа, сути, смысла и границ самого понятия особенно неадекватно. Усилим этот тезис: без Хл неадекватно осмысление культуры XX века в целом, ее итогов и перспектив. Но как личность и образ Хл все еще в значительной мере мистифицирован. Б.Гроис возлагает на него ответственность за весь русский футуризм ("будетянство"), доходя до обвинений в расизме (!). С. Аверинцев то видит в Хл дохристианское язычество, пагубное юродство или парарелигиозность, то подводит его под якобы «общий знаменатель» А. - «дух утопии», отлучая Хл от Мандельштама и Ах-

матовой, вопреки их взаимным притяжениям⁸. В каком-то фантасмагорическом «заединстве» выступают Г. Гачев, душу которого Хл, «конечно не кормит», «метаэстетика» В.Лёна с ее «крученых-хлебниковской просодией», аксеновский «кот Велимир», глава о Хл в «Эстетике русского модернизма» В.А. Сарычева и глава «Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)» в «Блуждающих снах» А.К. Жолковского, который надеется, что в Хл «отныне будет слышаться скандирующий гигант от графомании»⁹. Очевидна неполнота представлений об А. без исследования тем «Хл и Мандельштам», «Хл и Цветаева», «Хл и Платонов», без последовательного «и Хл» в комментариях к новым изданиям «заумников», «чинарей» и обэриутов - нам как бы всерьез предлагают смотреть на мир «через фильтр постмодернизма» (Вяч. Курицын). Легенде о Н.Федорове как «учителе» Хл спешит на смену сверхмерная вера в близость Хл и Малевича. Еще не сопоставлены «гносеологические поэтики» (Я.Друскин) Кандинского, с его «принципом внутренней необходимости», и Хл, с его «принципом единой левизны»; увы, искусствоведы не откроют филологам глаза на сущность «самовитого слова».

4. Словарные формы представления поэтики и эстетики А. могут быть различными: идеографические тезаурусы, словари неологизмов, образов, тропов, образных парадигм и т.п., вплоть до Codex'a poeticarum (Е.Д. Поливанов). Как правило, это - работы, адресуемые филологам. Их реализация связана с «возмущающей ролью исследователя» как при отборе источников и контекстов, так и при выборе языка описания. Коллизии же между поэтикой и эстетикой слова очевидны на примере представления читателю ограниченного множества «наиболее ярких, удачных, эстетически значимых» из многих тысяч неологизмов Хл¹⁰.

Обозначим идею Словаря языка русской поэзии XX века, опирающуюся на понятия «самовитого слова» (и экспрессемы) как «чудовищно уплотненной реальности» (Мандельштам) и «аббревиатуры высказываний» (Бахтин). Будет ли это (по объему) «Поэтический Ожегов» или сразу «Поэтический Даль», зависит от спонсоров. (Возможен и «Опыт» в виде статей на одну только букву, скажем, В). Но «по идее» это один из тех «заделов», который мог бы укрепить «процесс включения» (Е.П. Чельшев) фундаментальной науки в практику, отвечая культурным ожиданиям «рядовых» обладателей нормативного ожеговского словаря. Условимся для начала о работе по конкордансам к десяти поэтам: Анненскому, Ахматовой, Блоку, Есенину, Кузмину, Мандельштаму, Маяковскому, Пастернаку, Хлебникову, Цветаевой. Споры о первоочередных персоналиях решаются простым предоставлением конкордансов к Брюсову, Гумилеву, Вяч.Иванову, Клюеву, Ходасевичу и другим достойным поэтам. Целесообразно в дальнейшем включение и единичных контекстов, демонстрирующих и «этическое измерение» языка, ту или иную «сознательность слова» (Аверинцев) и/или чисто игровые

находки типа: А ты бы, ты бы, ты бы, ты бы барыней была, Нежнее красной рыбы бы, как банный пар бела - в статью бы. Опасение, что в таком словаре «исчезнут идиостили» (Ю.Д.Апресян), снимается паспортизацией (и датировкой) любого из отбираемых для Словаря контекстов и тем соображением, что идиостили как стили мышления будут «торчать в разные стороны» из каждой леммы (или отсутствовать как знаки слабой или «минус-рефлексии» над ней). Истолкование контекстов следует по возможности свести к экономной и общепонятной системе помет. Эстетика слова должна говорить сама за себя без набора характеристик, разъясняющих лишь сложность поэтического преобразования слова.

Система таких последовательно совершенствуемых словарей для национальных поэзий XX века сделала бы разрешимой задачу сопоставительной эстетики А. в узком смысле (и в лексикологическом аспекте). Хронотоп А. в широком смысле, надеюсь, тем временем станет более определенным.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Стилистика художественной речи. Межвузовский тематический сб. (...) Саранск, 1979. С. 4-19. другой кусок см. в сб.: Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Калинин, 1979. С. 57-68.

2. Понятие «авангард» используем в широком смысле. См.: Григорьев В.П. Хлебников и авангард (печатается в материалах конференции «Искусство авангарда: язык мирового общения» - Уфа, декабрь 1992 г.).

3. Подробности см. в книге автора «Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики» (1993; в печати).

4. Ср. мысль Мандельштама в те же годы о науке, построенной «на принципе связи, а не причинности» (ст. «О природе слова»).

5. Он был недостаточным (или - нейтральным) и в отношении словотворческих оппозиций типа *твояне/дворяне* еще до открытия «основного закона». См. к этому: Григорьев В. Задумец и Главздрасмысл/Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре/ Под ред. Л.Магарotto. М.Марцадури, Д.Рицци. Вене etc., 1991. С. 9-20.

6. Васильев Н.А. Воображаемая логика. Избранные труды. М., 1989. С.68.

7. Флоровский Г.В. Метафизические предпосылки утопизма//Вопросы философии, 1990, №10. С.88.

8. Ср.: (...) тот, кто слышит глубинный смысл поэтической мысли, будет жить либо в мире Хлебникова, либо в мире Мандельштама» (Н.Я Мандельштам). Вспомним, кстати, что Мандельштам описывал Данта как «авангардиста».

9. Оппозицию Ж/Г Хл в опытах «звездного языка» как будто не заострял. И вот сама жизнь так неожиданно и откровенно подбросила ему «рифму» между Жолковским и... Галковским.

10. См. перечень +236 избранных неологизмов Хлебникова» в кн.: Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, С.235-237. Ср. также с.165-174.



Т.НИКОЛЬСКАЯ
Санкт-Петербург

Н.Я.МАРР И ФУТУРИСТЫ

Тема взаимосвязи языковедческих построений Н.Я.Марра и программных документов русских футуристов еще не привлекала внимания исследователей. Знакомство Н.Я.Марра с творчеством футуристов-заумников - А.Крученых, И.Зданевича, И.Терентьева происходило через его сына Ю.Н.Марра, который в 1919-1921 гг. жил в Тбилиси и общался с «компанией 41°» и под влиянием которой стал писать футуристические стихи. Однако не исключена связь футуристической поэзии Ю.Н.Марра, соединявшего в пределах одного стихотворения слова и части слов, характерные для различных языков, с языковедческими теориями его отца, проявлявшего исключительный интерес к словотворчеству и скрещиванию языков. Возможно предположить, что с марристскими теориями в пересказе Ю.Марра был знаком И.Терентьев, обратившийся в конце 1922 г. к грузинским футуристам с призывом комбинировать языки на заумной основе. Из других поэтов и теоретиков футуризма непосредственный интерес к яфетидологии и палеонтологии речи проявлял А.Туфанов. В предпосланной сборнику «Ушкуйники» декларации он называл среди основ заумного творчества «языковые смыкания в сторону трансформаций яфетических народов (баскских, вершикских и кавказских наречий)» и «языковые смыкания в сторону трансформаций яфетических языков». Представляет интерес и относящееся к началу двадцатых годов участие В.Шкловского, автора статьи «О поэзии и заумном языке», в работе созданного Н.Я.Марром Яфетического Института. На типологическом уровне сходство Н.Я.Марра и русских кубофутуристов состояло в стремлении обнажить первоэлементы языка, в корне изменить грамматику и орфографию, буре и натиске выступлений, провоцировавших скандал.



О.Н.ПАНЧЕНКО
Москва

О КОНЦАХ И НАЧАЛАХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО

Книга Виктора Шкловского «Розанов» имеет такую концовку: «Нужно кончить работу. Я думаю кончить ее здесь. Можно было бы завязать конец бантиком, но я уверен, что старый канон сведенной

статьи или лекции умер. Мысли, сведенные в искусственные ряды, превращаются в одну дорогу, в колеи мысли писателя. Все разнообразие ассоциаций, все бесчисленные, которые бегут от каждой мысли во все стороны, слаживаются. Но так как я полон уважения к своим современникам, то я знаю, что им нужно или «подать конец» или написать внизу, что автор умер и потому конца не будет! Поэтому да будет здесь концовка.

.....

Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

-Что это - ремонт мостовой?

-Нет, это «Сочинения Розанова». И по железным рельсам несется уверенно трамвай (на Невском «ремонт»).

Я применяю это к себе»

Шкловский сознательно избегает канонического конца, мотивируя свою писательскую позицию. Ему видится малоубедительной традиционная выстроенность художественной структуры. И заканчивая «Розанова», он включает в работу механизм «остранения»: обрывает свои размышления о «концовках» отточиями, которые являются знаками пропущенного куска текста. А затем, вслед за отточиями, помещает почти бытовую картинку, переходящую в диалог с человеком с улицы, прохожим (а потому почти с читателем) и им, автором.

Накатанные пути по центральной улице ассоциированы Шкловским с протертными дорогами в литературном процессе, которые контрастны по отношению к дороге-пути Василия Васильевича Розанова. Трамвай, несущийся уверенно, вопреки ремонту мостовой, вывороченным шпалам и тормозящему движение песку, - а не сам ли это Розанов со своей неровной литературной поступью.

Наконец, чрезвычайно важна говорящая последняя фраза - своего рода «ремарка» от автора - об обращенности Шкловского к литературному опыту Розанова.

Смысл всего этого нетрадиционного финала книги «Розанов» в том, чтобы показать разомкнутость, открытость художественной структуры как органическое свойство «новой» прозы, которую в 20-е годы ХХ века создает уже другой прозаик - Виктор Шкловский.

Вопрос о концах художественных произведений - один из основных в определении проблематики сюжета и всей композиционной структуры. Именно характер конца художественной структуры определяет «картину мира» писателя, дает представление об отношениях человеческого микрокосмоса с макрокосмосом.

Прозаические произведения Шкловского имеют по преимуществу разомкнутые концы, которые формально могли заканчиваться многочлением или фразой, «словесным жестом», указывающим на перспективу: и так далее, и так далее... (кстати, по свидетельству современников, так заканчивал чтение своих стихов Велимир Хлебников).

Есть заметное различие между концовками произведений, которые можно по традиционной классификации отнести к беллетристическим, и такими, которые являются литературой, производной от «литературы» (в том числе, по Ю. Тынянову, «беллетристикой на теории»). Разомкнутость сюжета, преодоление конца в большей степени реализовано в произведениях второго ряда.

Концовка «Розанова» выводит читателя к произведениям Шкловского последних десятилетий, в которых концы неожиданны и мотивированы не логическими ходами, но знанием писателя, что работа движется к концу. Фраза из «Розанова»: «Нужно кончить работу. Я думаю кончить ее здесь», - могла бы быть помещена и в конце «Энергии заблуждения», и «Тетивы», и последней книги - «О теории прозы» (1983).

Книга «Энергия заблуждения» заканчивается главой с характерным названием «Еще раз о началах и концах вещей-произведений, о сюжете и фабуле» (подчеркнуто мной - О.П.). В самом сюжете этой главы присутствует тема финала: концовку текста книги Шкловский разрешает размышлениями о «чужих» концах и как бы «бессюжетной прозе» Чехова.

Сюжетное пространство книги Шкловского остается разомкнутым. Лишь самая последняя фраза из ритуала прощания дает прямое указание на конец текста:

«Чехов создал как бы бессюжетную прозу, и на последних строках все разворачивается, переосмысливается, переозвучивается, заново переживается.

Проверьте это на «Скрипке Ротшильда», на «Крыжовнике» и повестях, похожих на биографии; они содержат в себе дорогу вверх и взгляд назад.

Оказывается, оно само перестраивается.

Прощайте, друзья».

Последнюю главу книги «Тетива» Шкловский называет «Заключением». Оно, как и «Заставка» «Тетивы», относится к области конвенционального. «Заключение» не содержит итога, вывода, представляет собой новый ассоциативный виток уже высказанной мысли: «Искусство движется и стоит ...». Движется, преодолевая противоречия, создавая новые».

В приведенных текстах, как и в «Розанове», присутствует остранение традиционного конца. Поскольку сам Шкловский - главное действующее лицо этой прозы, которая построена на движении его мысли, конец воспринимается им как некая сюжетная условность. Поэтому автор как бы договаривается, уславливается с читателем о конце в самом названии главы или в заключительной фразе, произносимой по этикету в конце разговора, свидания, встречи.

~~Фатеева~~

Надежда

Братвой Лагиним
на дальнюю память

Н.А. ФАТЕЕВА
Москва

23.04.93

К СПОРУ О «ЛИРИЧЕСКОМ СУБЪЕКТЕ» В ПОЭЗИИ АВАНГАРДА

Хотя проблема «лирического субъекта» не раз обсуждалась в трудах по лингвистической поэтике (Гинзбург, 1974, Сильман, 1977, Weststeijn, 1988 и др.), до сих пор она не была рассмотрена в полном объеме. Результаты анализа стихотворных текстов XX века подсказывают искать ответ на вопрос о природе «лирического деятеля» (Б.Пастернак), «лирического я» в авторефлексивности творческого словесного мышления как такового. Тем более, что XX век, создав новый тип культурного пространства - человеческое подсознание (Успенский, 1973), обнажил и вывел на поверхность лирического дискурса многие внутренние автокоммуникативные мотивы и приемы, скрытые в поэзии XIX века «классической» гармонической формой (см. об этом Сендерович, 1987).

Открытие категории подсознания ввело, с одной стороны, множественность выражения, а с другой,- неопределенность «лирического субъекта» как текстовой категории. Это, в свою очередь, кардинально изменило коммуникативную и семиотическую организацию литературного текста,нейтрализовав границу между лирическим и нарративным, стихотворным и прозаическим текстами.

Пространство действия «лирического субъекта» в литературе авангарда сосредоточивается между творцом как субъектом сознания и как субъектом речи. («Я - субъект сознания» ↔ «Я - субъект речи»), в частном случае имея то внутреннюю (к сознанию), то внешнюю (к речи) направленность. Такая сфера действия «лирического субъекта» фактически ведет к интериоризации внешнего пространства вплоть до слияния с внутренним пространством (по формуле Ф.Тютчева: «*Все во мне, и я во всем!*»), к интимизации референции, когда процессы названия попадают полностью во власть творца. «Денотат существует в акте обозначения как часть сознания автора текста, как существующие с этим автором в более интимном отношении, чем просто называние» (Мусхелишвили, Шрейдер, 1989). Внешняя обращенность поэзии все более интериоризуется вплоть до «внутреннего диалога», продиктованного внутренней ситуативно-смысовой необходимостью, когда реальное присутствие адресата заменяется мысленным. Отсюда все возрастающая близость стихотворной строки (а в последствии и прозаической) к внутренней речи, служащей «языком-транслятором» между интеллектом и речью.

Во внутреннем речевом пространстве стирается граница не только между творящим и воспринимающим субъектом, но и прошлым и будущим (ср. *Прошедшее, грядущее во мне* у Блока), а также воспоминанием, памятью, как фиксацией прошлого опыта и воображением как рождением новых сущностей. Ср. у Набокова в «Даре»: «*Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чём они будут. Вспомню окончательно и напишу* (1990, с.190).

Происходит нейтрализация позиций говорящего (слушающего, автора) наблюдателя, адресанта/адресата, которая порождает множественность точек зрения, их взаимозаменяемость и обратимость. Множественность позиций лирического субъекта позволяет обнаружить большое число взаимоисключающих друг друга (с точки зрения одной позиции) связей. Эти связи одновременно устанавливаются и между словами, и между смыслами, порождая во внутренней речи «многозначные личностные семантические комплексы». Их особый смысловой модус в какой-то мере становится непереводимым на значения внешних речевых ситуаций. Проигрывая в определенности «внешней речи», поэтическое высказывание выигрывает в стереоскопичности.

Во внутренней речи оказываются слитыми не только отправитель и адресат, находящиеся в одной смысловой плоскости, но и акт порождения и вос-произведения текста, т.е. собственно текст и его внутренний метатекст - запограммированный код восприятия основного поэтического сообщения. Текст превращается в автодиалог (воображаемый диалог) с автометаписанием, с чего собственно и начинается расподобление его с непосредственной фиксацией мышления.

Это явление создает еще одну особенность поэтических текстов: снимается противопоставленность между процессами номинации и предикации, создается их синтетичность. Благодаря внутреннему диалогизму происходит обращение к внутренним ресурсам языка, который выступает в роли «собеседника» поэта, его «языкового я» (М.Цветаева).

Интроспективная направленность творческого процесса порождает неодномерность и подвижность всех текстовых категорий. «Лирический субъект» становится «функцией» (Смирнов, 1973, с.242) всех сущностей-тем, втягивающихся в сферу действия лирики. Текст развертывается как функция лирического субъекта, при этом те отношения, которые устанавливаются этой функцией, суть адресатные отношения. Отношения адресации к определенным сущностям-темам фактически и порождают внутренний диалог лирического субъекта, в котором отношения адресации одновременно задают и референтивные отношения внутри одного и того же субъекта сознания. Но особенность адресатных отношений в лирике авангарда состоит в том, что по принципу обратимости-отражения и сам лирический субъект оказывается зависимым от значения этих сущностей-тем, что делает само понимание и выражение его подвижным (отсюда распространенный в поэзии

авангарда мотив «зеркала»). Он как субъект сознания становится зависимым от себя как от субъекта адресации и референции (т.е. субъекта речи), или, иными словами, от процесса означивания действительности, который на поверхностном уровне обнаруживает себя в последовательности семантических преобразований и особом поэтическом дейкссисе.

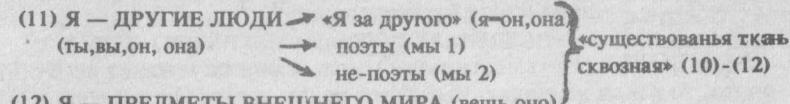
С этим свойством лирики связана неомифологизация поэзии в XX в., истоки которой лежат в поэзии символизма. Поэтический текст порождается как своеобразный авторский миф, в результате развертывания сущностей-тем которого происходит разрешение основных бытийных оппозиций.

Наша задача будет состоять в описании действия «функции лирического субъекта», в определенной последовательности соотносящей сущности-аргументы с их функциональным поэтическим значением, и в маркировании точек функционального схождения между этими значениями. Порядок функциональных соотношений определен нами таким образом, что более высокие по рангу соответствия включают в себя более низкие, а более низкие подразумевают наличие более высоких, так как имплицитированы ими (хотя в конкретной поэтической системе по принципу круговой обратимости иерархия может быть менее детерминированной). В реальных текстах мы чаще всего имеем дело с совмещением нескольких функциональных соответствий, хотя одно из них может выступать как доминирующее. Ниже приводится перечень этих функциональных соотношений, где «Я» - первое лицо лирического субъекта и само название функции, в результате действия которой порождается поэзия как «интеграл бесконечной функции» (Б.Пастернак). Фактически, стихотворение Б.Пастернака «Определение поэзии» имеет строение, аналогичное ниже приведенной последовательности соотношений, за исключением того, что «Я» - у поэта за текстом, в тексте же указательное местоимение ЭТО, стоящее на пути субъекта и объекта. Обратимся к таблице.

В результате развертывания данных слева функциональных соотношений происходит разрешение оппозиций, приведенных справа.

(1) Я — БОГ (ты)	} «моё Ты»
(2) Я — любовь (ты, она, он)	
(3) Я — ДУША	
(4) Я — СМЕРТЬ — ВОСКРЕСЕНИЕ	
(5) Я — СВЕТ — ЗЕРКАЛО	} «мой Двойник» (я, он)
(6) Я — ТЕНЬ	
(7) Я — ЗВУК — ЭХО	
(8) Я — ТИШИНА	} «музыка во мне»
(9) Я — ВЕРА — МУЗЫКА	
(10) Я — ПРИРОДА (это)	

внутреннее - внешнее
жизнь - смерть
земля - небо
женский - мужской
прошлое - будущее
свет - тень
добро - зло
музыка - слово
образ - знак
метатекст - текст
гармония - дисгармония



ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
2. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.
3. Westerijnen W.G. Лирический субъект в поэзии русского авангарда// Russian Literature № XIV (1988), Amsterdam.
4. Успенский Б.А. Тезисы о семиотическом изучении культуры// Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague-Paris, 1973.
5. Сендерович С. Внутренняя речь и терапевтическая функция в лирике. О стихотворении А.С.Пушкина «Я вас любил...»// Revue des Etudes Slaves, 59, 1-2, 1987.
6. Набоков В.В. Дар. М., 1990.
7. Мусхелишвили П.Л., Шрейдер Ю.А. Постижение versus понимание// Труды по знаковым системам. ХХIII. Тарту, 1989.
8. Смирнов И.П. Б.Пастернак. Метель//Поэтический строй русской лирики. М., 1973.

Атнер ХУЗАНГАЙ
Шубашкар

У-ТОПИЯ ГЕННАДИЯ АЙГИ

В самом общем определении мир поэзии Айги - это некоторая топология, так как каждый текст есть лишь вариант отображения инвариантного семантического пространства с заданными свойствами и конфигурациями. Стихотворение - отдельное - становится «днем присутствия всех и всего». В сложных пересечениях смыслов постепенно обнаруживается центральная ось этого пространства - у него духовный о Сущем в себе. Такое пространство по определению своему более эмоционально. И тем самым поэтическое высказывание А. кардинально отличается от обычного языкового высказывания, которое локализуется «по отношению к той пространственно-временной области, в которой находятся говорящий и слушающий»¹. В нашем случае говорящий (поэт) остается в пределах той конституции, откуда он выносит к нам то (того момента времени) свое представление, но нас там не было, мы не присутствовали при том священном действии. Тогда А. начинает говорить ("бормотать") для самого себя, погружается в «самость», в глубину «есмь».

Одним из простейших свойств этого инвариантного семантического пространства является БОЛЬ: «т р а н а!» - как - сквозь ключицы! - сквозь лица:// даже не образом смысла и звука - скорее пространством идеи-отчаяния!-» (МЕСТО: ПИВНОЙ ЛАРЕК, 1968). Или: «о как// боляще- без границ! -» (РОЗЫ В АВГУСТЕ, 1966). Эта БОЛЬ пронизывает все и вся, она «величественная», «без границ!», «повсюду действующая» и она выдавливает из поэта СВЕТ.

И язык Мира - этого - Боли

держится светосодержаще:

(ČERNA HODINKA: НА МОГИЛУ К., 1970)

Если БОЛЬ есть «вместилище мира» и она окружает весь организм поэта, то такая же участь выпадает на его долю? Он ищет свое МЕСТО в конфигурациях этого безмерного пространства: «Ты-Кость-И-Раненная=о-в-мире-место-есть-твое:» (И ВНОВЬ: НАЧИНАЯ СО СНА, 1969),² он ищет свои ПОЛЕ и ЛЕС, основные семантические конфигурации², где возможно Божье присутствие («что за места в лесу? поет их - Бог»), или же бытие Его в плане прошедшего ('был')³. А. находит для себя те места, где Бог - в отличие от внешнего социума - не умер. Такие МЕСТА в соответствии с философской традицией могут получить сугубо классическое определение У-ТОПИИ (НЕ-МЕСТА).

Оттуда происходит неведомая духовная сила и А-язык приобретает особую номинацию, ритм и синтаксис. Слова переводятся в контекст принадлежащих только себе самому ситуаций. Происходит сдвиг по значению, и они получают сугубо индивидуальную, закрытую для других, идиоматичность. Стихотворение невозможно разбить на более мелкие значащие единицы (последовательности слов - цепочек фонем - образуют такие семантико-ритмико-синтаксические фигуры, которые без швов сплавляются друг с другом). Если у Айги, как правило: «Рана-Глагол: // говорит сквозь лицо», то получается, что в тексте стихотворения везде Лицо. Текст как единица номинации, как отдельная часть У-ТОПИИ, «вещами Бога посещаемая» и сам превращается в некоторое подобие иероглифической записи ("иероглиф бога"). Стихотворение в целом становится именем ситуации, где А. общается с Богом.

Основной целью синтаксических шифров является скрытие субъекта действия - той реально действующей, разлитой во всем, энергии, что выражает (дает знать) неявленное присутствие Бога-Творца в мире. В основе этого представления лежит чувашский архетип, впрочем типологически универсальный. Мироздание состоит из двух миров: видимого и невидимого. Видимый мир принадлежит невидимому. Между ними нет границ, они взаимопроникаемы. Постоянный эллипсис, бесличность глагольных предикатов, употребление только атрибута вместо синтагмы имя сущ.+ имя прил., инкорпорация (стяжение предложения в одно слово) - эти синтаксические категории создают впечатления чистого действия, потому что источник его не здесь. Текст А. предстает проекцией глубин невидимого мира, игры тайных его сил, которые, порождая многократность смысловых соответствий, уводят в «бездну - меры не имеющую».

Этот личностный поэтический язык может показаться чрезвычайно абстрактным, близким во многих отношениях к «звездному» языку Велимира Хлебникова. Это то слово, о котором Хлебников говорил, «что в нем скрыт ночной звездный разум». В поэтике А. в слове все более вытравляется эмпирия, оно все более тяготеет к абсолюту. Но «Тайна Божественна неизречenna» и поэтому в текстах слова окруже-

ны провалами тишины; слова-звукания провисают в этом глухом вакууме и лишь силой сжатия внутри тишины они выталкиваются на поверхность слуха и зрения.

Для чего поэт неустанно ищет те МЕСТА и помечает их словами-индексами? Цель очевидна - это не вопрос праздного гноиса, а спасения «Я»-души.

меня проталкивают:

«как душу именуешь?»

сквозь ветер я кричу:

«о может быть Тоска

По может быть единственному полю?»:

(СОН: ОЧЕРЕДЬ ЗА КЕРОСИНОМ, 1966)

Творцы утопий, как известно не очень-то нужны социуму и «приговорены к внутреннему изгнанию», как определил духовный путь поэта Пьер Эмманюэль. А. безусловно осознает свою «ненужность» и завершая одну из своих последних книг «ЕЩЕ ОДНОЙ ПЕСЕНКОЙ ДЛЯ СЕБЯ»⁴, дал по своему обыкновению несколько трагических самоопределений: «сплю это где-то// давно без страны это место где я»; «как запевается! тенью своею качаюсь// болью как в воздухе»; «песнью ненужной качаюсь», «в мир распеваясь! - для Господа// перебирая// под снегом// дрова».

ПРИМЕЧАНИЯ:

Тексты цитируются по изданию: Геннадий Айги. Отмеченная зима. Собрание стихотворений в двух частях. Париж, «Синтаксис», 1982. 624 с.

¹ Том Р. Топология и лингвистика// «Успехи математических наук». 1975, т. XXX, вып. 1, С. 215.

² См. Г.Айги. Отмеченная зима. С. 580-581.

³ См. стихотворение «Заря: шиповник в цвету»// Г.Айги. Отмеченная зима. С. 186.

⁴ Gennadij Ajgi. Ans Feldern Rußland. Gedichte. Russisch und deutsch. Prosa. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. S. 140.

Н.А.КОЖЕВНИКОВА, З.Ю.ПЕТРОВА

Москва

О СЛОВАРНОМ ОПИСАНИИ ПАРОНИМИИ

Сочетания слов, основанные на глубоких звуковых совпадениях, встречаются на всем протяжении развития языка художественной литературы (напр., пары свет-святой, город-гордый, голос-гусли, роза-заря, мир-Рим, смерть-смотреть, тесный-стена и др.). В литературе начала XX в., особенно в творчестве В.Хлебникова, паронимия превращается в способ организации текста и развития художественной мысли. Паронимия как способ организации текста отразилась в творчестве таких поэтов, как Пастернак, Цветаева, Кузмин, Лившиц,

Нарбут, Мандельштам, Асеев, Кирсанов, а также Вознесенский, Ахмадулина, Соснора и др.

Широкое распространение паронимии в художественных текстах позволяет поставить задачу ее лексикографического описания. Это предполагает работу в двух направлениях: 1) описание паронимического фонда языка - основы реальных паронимических сближений в художественных текстах; 2) описание паронимических сочетаний в поэзии и прозе.

Попытку описать потенциальные звуковые корреляты русского языка представляют собой составленные авторами «Материалы к словарю паронимов русского языка», М., 1990. В этом словаре лексика русского языка упорядочена по консонантной структуре слова: группируются одно-, двух-, трех- и более-консонантные слова, квазиосновы которых содержат одинаковые согласные. Рассматриваются вокалический, метатетический и аугментативный типы соответствий квазиоснов (см. книгу В.П. Григорьева «Поэтика слова», С. 251-300).

Таким же образом упорядочивается материал во втором словаре, над которым сейчас работают авторы - словаре реальных паронимических употреблений. Описываются все типы паронимических соответствий, встречающиеся в текстах: вокалический: Ах, тяжелые соты и нежные сети! (Мандельштам), метатетический: Флюгер, вертлявой фигляра, Месяцу бьет по рогам (Мартынов), аугментативный: О принципах и принцах (Пастернак), Как птиц тяжелых эскадрильи, Справляя смертную кадриль... (Заболоцкий), эпентетический: Под ранцами и сумками Сумрака и мги (Пастернак), консонантный: Гож нож (Хлебников).

Особое место среди консонантных паронимов занимают такие, в которых взаимодействуют парные звонкие/глухие согласные, а также Ж, Щ/Ч, Щ и З, С/Ц: И кажется (этой плоской фанере), что она Венера по крайней мере (Маяковский), Беженство свое смешавши С белым бешенством его! (Цветаева).

Фиксируются и такие сочетания, в которых совмещены два (и более) типа соответствий: метатетический и эпентетический: от звезд Москвы / до Маяковска (Кирсанов), метатетический и аугментативный: скрипичные капричио (Пастернак) и т.д.

Учитываются и соответствия одного многоконсонантного сочетания нескольким более простым: И синели крылья бабочки, Точно двух ку-мирных бабочки (Хлебников), Кита Иона, катион ядра (Соснора).

При расположении материала внутри словарной статьи за основу берется отдельное слово, вокруг которого группируются его соответствия. Помимо корневых морфем, которые образуют основную часть паронимических сочетаний, приводятся и другие морфемы - флексии: Ляжем пляжем в песочке рыться мы (Маяковский), суффиксы, приставки: заржавленная саржа (Пастернак), а также частицы, предлоги и т.п.: Во дворцах мы не жили, Нас никто не нежил (Хлебников).

Кроме апеллятивов, в словаре содержатся и имена собственные: И Гадость сделает Гадес (А.Белый), Элизиум, Элиза, Елисей, - Поду-

мал я...; На персях же персидского Персея ...» (Кузмин), Скользишь селеньями Селены (Б.Лившиц).

Паронимические соответствия различаются по частоте употребления в художественных текстах. Это относится и к заглавным консонантным сочетаниям, и к конкретным лексическим парам. Распространены гнезда паронимов: Б-Л (быль, боль, бел= и т.д.), Г-Р (гора, горе, гарь, игра), Д-Л (дело, доля, дуэль, идол, идеал, удел), Г-Р-Б (горб, гроб, герб, груб=, граб=), Г-Р-Д (город, горд=, груда, гряда, грудь), К-С-Т (кость, куст, кисть и т.д.), С-Л-В (слово, слава, слива, соловей и т.д.), К-Р-С-Т (красота, корысть, крест, короста) и др.

При том, что наиболее распространен вокалический тип паронимии, некоторые группы согласных входят в основном в метатетические ряды. Таковы, например, сочетания П-Ч-Л (плачаль, пчела)/П-Л-Ч (плач, плечи): плач друзей печальных (Пушкин), плачет, плачается, молится Богу (Некрасов), Над печалью нив твоих заплачу (Блок), Или во плач пчел, плеч печаль (Хлебников); П-Т-Л (петля)/П-Л-Т (плеть, пальто)/Т-П-Л (тополь, тепл=)/T-Л-П (толпа, тюльпан)/Л-П-Т (лепест): Плети, Петли, Кандалы Их не остановят (Городецкий), Хлебников, как тополь, лепетал (Асеев), Нельзя цальто надеть на тополь (Мартынов), тополя толпятся (Пастернак), тюльпанов нераздельное тепло (Недогонов) и т.д.

Внутри гнезд особо устойчивы отдельные лексические пары. Например, дом-дым, лес-лист, голубой-глубокий, слово-слава, кровь-ковер, тесный-стена, лена-песня, дева-дерево, свеча-сверчок, печать-печаль, воля-Волга, речь-ручей, тень-стена и т.д.

Многие паронимические гнезда наряду с устойчивыми сочетаниями включают и редкие. Например, в гнезде С-Т-Н, включающем устойчивые сочетания стон-стена, стон-стынет, стена-тесный, стена-тень и др., входит и единичное сочетание В. Нарбута Сатана в сатине.

Лексические соответствия по-разному распределяются в разных паронимических гнездах. Есть гнезда, в которых один центральный элемент явно превосходит все остальные по частоте употребления; все другие элементы группируются вокруг него. Таково, например, гнездо В-Т-Р, значительная часть которого группируется около слова ВЕТЕР: ветер-рвет (и производные): Как в понт пловца способный ветр Чрез яры волны порывает (Ломоносов), ... завывает Ветр, и свищет и ревет, И с коляски фартук рвет (Мятлев), ветер холодный рвется в оконницы (Жуковский), Все сорвать хочет ветер (Фет), И пусть, как ночью, ветер рыщет И так же рвет, и так же свищет (Анненский), Рвется ветер (Заболоцкий), И ветер рвет с плеч мою голову в кепке (Вознесенский); ветер-втор: Се глас мой звучно повторяю Земля, и ветры, и валы! (Ломоносов), Только ветры воем вторят Тихим жалобам его (Сологуб), вторь, Ветр (Брюсов); ветер-вытер: а ветер - он вытер Рыданье утеса; Полотенцем моей грезы Ветру вытру его слезы (Хлебников); ветер-вертит, ворота, воротник, вретище, втор=, твердить, трава, тревога и др. В других гнездах

несколько элементов имеют примерно одинаковую частоту. Таково, например, гнездо Д-Р-В, образованное основными элементами ДЕРЕВО, ДЕРЕВНЯ, ДРЕВНИЙ, каждый из которых образует устойчивые сочетания. Есть также гнезда с многими элементами, которые повторяются достаточно редко, например, гнездо К-Л-Ч (ключ, колоющий, клич, ключья, ключа, калач, калечить) и др.

Как видно из приведенных примеров, словарь учитывает не только современное состояние языка художественной литературы, но и его диахронию.

Сравнение материалов обоих словарей - потенциальных и реальных паронимов - показывает, что гнезда потенциальных паронимов представлены в художественных текстах с разной степенью полноты. Это связано, видимо, с тем, насколько употребительны слова, входящие в них. Гнезда, в которых много достаточно редких слов, используются в текстах реже. Например, из потенциального гнезда С-Л-Д: сальдо-сельдь-слад-след-слюда-солод-сольдо, сладкий, сельдерей, солдат в словаре реальных паронимов присутствуют лишь элементы сельдь, след, солдат: И звякнет ли шпорами ротмистр, Прослякотит ли солдат, В следах - соли подмесь. Вся отмель - точно в сельдях (Пастернак).

Большинство потенциальных паронимических гнезд представлены в текстах большим количеством элементов. Например, из потенциального гнезда С-Т-Р, включающего около 70 слов, не встретились в текстах лишь 13 (сатира, ситро, осетр, страус, эстрада, сатрап, стропила, строфа и некоторые другие). Все остальные слова образуют паронимические соответствия. Некоторые из них повторяются, например: струна-стройный: Я стройных струн не трогаю (Кузмин), если люди /здесь стройны, как струна (Асеев), страна-странный: А небо уже не такое, / на нем разбросаны странные страны (Кирсанов), в бессмертия странной стране (Н.Матвеева), другие единичны, например: струиться-стручья: От жара струились стручья (Пастернак), история-истерия: Чего же надо вам? <...> Чего? Историй? Истерии? (И.Кутик) и др.

Малоупотребительные слова часто остаются неиспользованными. Они же служат резервом для создания новых паронимических корреляций. Для некоторых поэтов характерна установка на использование редких для поэзии слов, например, у В.Нарбута:... лишаев не лишая Жабых жабо или у Г. Шенгели: Брызнул первый бизантинский разрыв.



ЗАУМКИ

Б.КОНСТРИКТОР
Санкт-Петербург

витал в рядах иных. Он хотел понять механизм слюноотделения слов и вставлял им клистирные трубы в гортанны ("Малохолия"). Его интересовала физиология фонем. Павлов и Крученых, склонившиеся над одной собакой левого века эксперимента. Заумь - рефлекс условный.

Да, слово может быть обнаружено и в носу, если палец достаточно тонок. Такие слова обладают особой консистенцией. Они клейкие зеленые листочки, эти слова.

Эволюционный скачок произойдет не в дебрях Амазонки, как предсказывают иные биологи, а происходит в джунглях нейронов мозга, идет короткое замыкание новой сиг.системы. До этого человек знал только слова, после зауми узнает другое. Но как будет называться он, узнавший это другое?

Антогонизм слова и зауми - антогонизм двух сиг.систем: второй и обнаруживающейся третьей. Это глобальное явление, последствия которого невозможно пока даже представить. Предстоит ли человечеству расслоение, как это было с троглодитами...

раз-деление: живое-неживое
два-деление: человекообразные-люди
три-деление: люди-заумники

Заумь (чань, чай) познается только через практику. Надо выть, жечь, резать, строгать, танцевать и т.д. Приводится в действие весь арсенал примитива. Заумник - дикарь, только он носится в бешеной пляске не вокруг костра, а вокруг пылающего мозга. Земля выводит свои организмы на третью орбиту.



Л.Н. БЕРЕЗОВЧУК
Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА ЗАБЫВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ АВАНГАРДИСТСКОЙ ПОЭЗИИ (индивидуальные поэтические системы)

1. Смысл понятия «поэтический авангард» меняется в зависимости от контекста употребления: любое поэтическое или условно поэтическое явление может быть фактом культуры, но далеко не каждое - фактом искусства поэзии. Его критерии в Западном ареале достаточно устой-

Рефлексы у слов бывают условные и безусловные. Безусловный рефлекс - сюжет, он проникает, как вода, через щели между словами. Сюжет - естественная единица мифологического ряда. Крученых же

чивы, что позволяет дифференцировать поэтическую ситуацию и определить реальное содержание термина «авангард».

2. Если считать поэтический авангард фактом искусства поэзии, то он должен нести в себе исторически и индивидуально подвижный баланс УНИВЕРСАЛИЙ ПОЭЗИИ (письменный текст, ценности литературного языка с сохранением лексического, синтаксического, референциального и семантического его уровней, категория произведения, генеративность - созидающее, продуктивное начало, присущее искусству письменной традиции) и ОНТОЛОГИЧЕСКИХ АТРИБУТОВ ПОЭЗИИ, отличающих поэтическую речь от иных форм словесности и обыденного языка (т.н. «поэтический язык», «внутренняя» и «внешняя» формы поэзии). В подобном ракурсе явственны отличия современного поэтического авангарда от исторического; объединяются же они наличием «сдвига», разработкой онтологических атрибутов поэзии. Территория современного авангарда - невелика: в нее входят направление метаметафоризма и несколько индивидуальных поэтических систем.

Остальные поэтические явления или непосредственно развивают, продолжают генеральную линию русской поэтической традиции без «сдвига» в онтологических атрибутах; или представляют собой постмодернистское речевое поведение, разрабатывая формы деструкции поэтических универсалий.

3. Индивидуальные поэтические системы возникают при резком «сдвиге» в одном из онтологических атрибутов поэзии, когда поэт предлагает культурному сообществу «свою» концепцию. В этом плане наиболее показательно творчество Г.Айги и А.Горнона.

4. Поэтика индивидуальных систем такова, что письменный текст, в сравнении с традиционной поэзией, практически не запоминается. В результате произведение - неповторимый круг образов - становится интенциональным по отношению к ценностям метахудожественного и металингвистического плана.

5. Восприятие читателя всегда является отражением процессов, протекающих в творческом мышлении поэта, хотя - с обеих сторон - они контролироваться рефлексией не могут. Забывание оказывается результатом такой организации универсалий и онтологических атрибутов поэзии, которая ориентирована на действия памяти. Если текст забывается, но при этом память устойчиво хранит переживание, возникшее при восприятии стихотворения, - это означает, что поэт интуитивно апеллирует к механизмам и функциям кратковременной памяти, блокируя действие долговременной. Именно она позволяет запоминать текст как семантическое целое. При актуализации кратковременной памяти более интенсивными становятся процессы, перерабатывающие образную информацию, в то время как механизмы, запоминающие вербальную информацию, - тормозятся. Слово утрачивает - насколько это возможно при семиотической его природе - свои знаковые свойства и активизирует образные. При этом в глубинных

уровнях памяти, хранящих образную информацию в виде энграмм («следов»), возбуждается сугубо личностный, экзистенциальный опыт. Стихотворение становится «напоминанием» читателю о нем самом, теряя при этом самодовлеющую ценность текста. В этом - причина эмоциональности авангардистской поэзии, ибо перцептивная - образная - память прочнее связана с аффективной в сравнении с вербальной.

6. В поэзии Г.Айги сложилось такое состояние «поэтического языка», когда на первый план выходят особенности просодики, присущие устной речи. Но слово, голосом вышедшее к людям, будучи зафиксированным в тексте, обрекается на молчание. Поэтика Г.Айги основана на экспрессии пауз - особого приема, обеспечивающего разрывы в просодическом контуре. В паузах, которые фиксируются в тексте через внесинтаксическое использование знаков препинания, происходит активизация энграмм. Поэзия Г.Айги формирует тенденцию превращения слова из знака в образ, восприятие которого в тексте требует не «понимания», «интерпретации», а переживания. Изощренный лексический отбор побуждает читателя, забывая текст, вспомнить о собственном экзистенциальном опыте: о переживаниях Красоты - природы и человека, уникальности каждого мгновения Бытия и ценности жизни.

7. Фоносемантика А.Горнона основана на «сдвиге» во «внутренней форме» поэзии. Эта поэтическая система проявляет себя в слуховом восприятии стихотворений - она изначально ориентирована на условную манеру чтения. А.Горнон нашел баланс между семиотическими и образными стратегиями при переработке информации. Он использует не реально существующий литературный язык, а лишь минимальные единицы плана содержания - семы. Семы мгновенно идентифицируются любым носителем языка, активизируя кратковременную память. Артикуляционные акценты при чтении вслух расчленяют «нормативные» слова на семы, и возникает ритмически организованный поток смыслово значимых сегментов. Кратковременная память в процессе «слушания» обеспечивает переформирование линейной последовательности сем в полифонические - одновременно воспринимаемые - смысловые ряды. Так произведение обретает вероятностный характер и потому запомниться не может. В недискурсивном по своей природе поэтическом мышлении А.Горнона явственен интерес к специфике образных видов искусств (музыке, графике), в которых произведение - поле смыслов.

8. Эстетика забывания выдвигает в современном авангарде на первый план поиск приемов и форм для выражения экзистенциальных ценностей, их переживания. Потери - ослабление коммуникативных функций поэзии.

9. «Слово-образ-энgramma» - новая концепция восприятия произведения, которая предлагается современным авангардом взамен семиотическому треугольнику - «знак-значение-смысл».



Джеральд ЯНЕЧЕК
Lexington (USA)

СОВРЕМЕННАЯ ЗАУМЬ

В связи с подробным исследованием о зауми в русском футуризме пришлось выработать некую методику, то есть систему классификации и терминологии, которая была представлена в 1986 г. и основывалась на различных замечаниях Крученых, Якобсона и Зданевича. Вкратце система предполагает, что заумь - это нарочитая неопределенность, которая, будучи противоположна разным загадкам и ребусам, неразрешима. Если обнаруживается решение или отгадка, даже очень скрытая, тогда это не заумь. В зауми могут присутствовать разные возможные решения загадки, разные интерпретации, но они исключают друг друга и существуют параллельно. Могут быть различные решения, но одно не лучше других. Это не богатство значений, а их острый конфликт.

Такая ситуация создается сдвигом на одном или одновременно нескольких уровнях языковой структуры: фонетическом, морфологическом, синтаксическом или супрасинтаксическом (то есть на уровне идей, повествований и пр.). Результат фонетического сдвига - это сочетание звуков или букв, где нет в данном случае никакой очевидной морфемы (например, «жлыч»). Можно коротко назвать это - «фонетическая заумь». Морфологическая заумь присутствует, когда различаем знакомые морфемы, но их сочетание в слове не выдает определенного значения (например, «убещщур»). Синтаксическая заумь присутствует, когда есть явное нарушение грамматики типа «она знал вам книгу». Каждое слово отдельно нормальное и в нормальной форме, но сочетание слов проблематично. Супрасинтаксическую заумь, когда нет сдвигов на фонетическом, морфологическом или синтаксическом уровнях, можно отнести к сфере абсурда.

Задачей данной работы является приложение этой системы к анализу и пониманию стихотворений современных русских заумников: Сергея Сигея, Сергея Бирюкова, Ры Никоновой и Глеба Цвеля.

Чисто фонетическая заумь редко встречается даже у радикальнейших футуристов (Крученых), хотя Зданевич очень сильно использует ее в своих «дра», особенно в пьесе «лидантЮ ФАрам» (Париж, 1923).

Среди современных заумников самым заметным практиком является Сергей Сигей. Вот пример из его рукописной книги «Всёза» (1972):

№36

ЭСЦЭРМ

22

ЭСЦЭАРМ
ЭСЦАРМ-ЦАЧ
ЗЕРЦАМ
ЦАМ
М

Первая строка дает впечатление аббревиации из первых букв какой-то организации - СЦРМ (Совет Центрального Русского музея?). На этой основе строка растет, а потом сокращается, создавая звуковые повторы. «Эс» голосуется в «Зе» и подсказывает слово «зерцало» и Хлебниковский «зерцог» (театр). А второй слог повторяется как ритмообразующий пустой марш - «рам-ца-зам»... У Сергея Бирюкова находим хороший пример морфологической зауми в книге «Муза Зауми» (Тамбов, 1916 стр.11):

маливат кузомяга
стри вонзяга

В этом двустрочном стихотворении каждый слог представляет (подсказывает какую-то или несколько русских морфем) мал-лив-ли-ват, куз-о-мяг-а-яга, стри(ч!) - вон-зя(б)-вонз-(ить)-яга. А их сочетание не дает нам ничего определенного в области значения. «Вонзяга» может быть чем-то похож на бродягу, который не бродит, а вонзит, но тогда что такое «кузомяга»? «Маливат» может быть маловат, мало ватт (сколько ватт?), или же прилагательное, относящееся к стране Мали... «Стри» - то императив или фрагмент?

В творчестве обоих предыдущих поэтов, как и в творчестве обоих последующих, можно найти примеры всех видов зауми, но самая изобретательная из них, с потрясающим размахом и разнообразием приемов и форм, это Ры Никонова. Следующее стихотворение послужит примером синтаксической зауми (газета «Послесловие», Тамбов, №9/28, август 1992, стр.3):

жесть в жест бросим
жалба жалею босим
тихим крылиным пчелью
утиную унь носим

Здесь в контексте довольно строгой системы звуковых повторов (жесть-жест, жал-жалъ, утин-унь, бросим-босим-носим) присутствуют элементы словоношества (жалба, босим, пчелью, унь), но только слово «унь» озадачивает нас. Главным затруднением для читателя являются синтаксические связи. Первая строка не очень проблематична: «Мы бросим жесть (жестянку) в жест (протеста?)». А дальше сложности накапливаются быстрее. Вторая строка никак не поддается синтаксическому упорядочению. Подлежащих, по-видимому, два

(жал-о-ба, я), а вот какова морфология третьего слова (дательный падеж мн.числа?, глагол от инфинитива босить?, босимый?)? Третья строка подчеркивает дательный вариант, но сразу подсовывает слово не в дательном падеже мн. числа, а в творительном единственного. Последняя строка повторяет синтаксис первой строки, только непонятно, что мыносим: унь-уныльсть-июнь-?

Самая сложная вещь - это супрасинтаксическая заумь, где нет особых фонологических, морфологических или синтаксических сдвигов. Абсурд является тонусом нашего века, в котором самые страшные кошмары сбываются с регулярностью и сюрреализм стал реализмом. Далекая метафора довольно скоро выглядит нормально, а поэзия вообще славится недосказанностью. Непревзойденными мастерами этого жанра остаются Хармс и Введенский. А современным примером, возможно, послужит это стихотворение Глеба Цвеля (из самиздатского сборника «Не Бу Дюн», 1983-1984):

Беременные раковины гулом
А я вот даже дружбу с пыльным стулом
Никак не воскрешу

Не случайно были представлены короткие примеры: потому, во-первых, что всегда желательно целое стихотворение, а не отрывок. Но и такая сжатость все-таки свойственна хорошей зауми. Заумь, даже больше чем обыкновенная поэзия, заставляет читателя обдумывать каждое слово, дабы понимать или решать эти загадочные конструкции. Это неплохо: в результате он вникает в тайные сокровищницы языка. Но эта работа быстро утомляет: лучше, чтобы несколько строк были прочитаны с полным вниманием, чем целые страницы - вскользь. И вспомним теперь, какие богатые впечатления, какие разные возможные значения возникали в связи с этими короткими стихотворениями.

Но «средний читатель» сразу спросит: «Кому нужен этот бред? Ничего не понимаю. Мир и без того достаточно мудрен, желательно стремиться к ясности и точной передаче информации. Когда прошу хлеба, не хочу получать носовой платок».

Но тем не менее язык не должен быть закрытой системой. Иначе он умрет. Ясность - это клетка. Логика - тоже клетка. Всегда нужен выход, дверца из клетки. Вдруг хозяин забудет покормить птицу и она сдохнет с голода.

Пусть птица языка имеет возможность, когда необходимо, вылетать из клетки в поисках нового источника пищи.

* G. Janesek, "F Zaum, Classification", Canadian American Slavic Studies, 20, Nos. 1-2 (Spring-Summer), 1986 p.p. 37-54.



Ры НИКОНОВА-ТАРШИС

Ейск

АРХИТЕКТУРА

Опорой существования «архитектурных» текстов служит прежде всего тавтология. Она позволяет создавать блоки и в дальнейшем оперировать именно ими. Тавтология придает конструкции стройность, прочность и масштабность, она способствует упорядочению расположющейся фонетической массы. Хорошо, когда тавтологичных блоков несколько и между ними есть модуляционная связь, которая создает сдвиги и туннели, разнообразит фактуру. Но подобные тексты не слишком удобны для подробных (мелких) модуляций, это специфика саунд-поэзии и прозы.

Способ чтения такой литературы обычно строчечный (к сожалению), т.е. слева направо, но иногда читателю позволяет плюралистично обращаться с материалом, как бы специально созданным для нескольких манер чтения: и снизу вверх, и справа налево, и по диагонали, спирали, зигзагом и пр., куда укажет авторский вектор. Однако основная нагрузка векторов в этих текстах систематическая, векторы ищут «своих», соединяют одинаковые буквы. Графика (или цвет) векторов служит этим же задачам, т.е. комплексному соединению гласных (определенное графическое обозначение или цвет*) и согласных звуков (другая графика и т.д.). В результате таких соединений текст начинает приобретать вид схемы мозга с отростками нейронов. Специально я этого не добивалась, результат вышел неожиданным, и это тем более подтверждает взаимосвязь всего природного и «искусственного» и заодно - верность избранного метода.

К числу его недостатков можно отнести подчеркнутую функциональность, где как бы нет места ничему не обусловленному конструкцией. Но этот недостаток легко устраним, если ввести резервы, т.е. ввести «лишние», никуда не ведущие, «нащупывающие» векторы, как бы подразумевающие материал, которого нет, уже нет или еще нет в стихе (или прозе). Можно и нужно активно пользоваться цветом, цветоблоками, в том числе и фонетически-вакуумными, такая цветовая нагрузка также добавит иррациональности тексту, сделает его менее детерминированным.

Оболочки, создающие «блок», визуализируют текст, ограждают его от поля страницы, наделяя его аристократической чопорностью и даже своего рода панцирем. Оболочки - это еще одно средство контраста с «необолоченной» массой. Вертикальные тавтологичные полосы во многих неприспособленных для конструктивного существования текстах требуют растяжки слов (чтобы не нарушать буквенную тавтологию). Растяжка позволяет «лепить» тексты, удлинять и укорачивать любую строку в них, делает текст визуально резиновым, но она не означает растяжки звуковой. Знак / - означает только отсутствие данной буквы в вертикальном тавтологичном столбце. Этот прием обуславливает и ребризм, т.е. членение слова на рядом существующие куски. Например:

о т с --
- у т с --
- - т в и е

Ребизм абстрагирует текст. Помимо новой визуальной картины, он создает и новый фонетический ритм, что невозможно переоценить в сфере поэзии. Проблема ритма и рифмы в новом стихе вообще чрезвычайно занимательна и открывает массу неиспользованных доселе в полную силу возможностей. Например, образуются внутристовые рифмы и паузы, конструктивные рифмы и даже векторные аналогии.

О векторах стоит поговорить особо. Соединяя одинаковые буквы, они служат мощным визуальным средством смыслового воздействия, именно они вскрывают конструкционные дефекты и потайные ходы мыслей. Например, чем далее отстоит какая-либо буква от своего двойника в тексте, тем более длинным и зрительно весомым будет вектор к ней, что как бы противоречит звуковой картине, где память о первоначальной букве (источнике вектора) уже давно стерлась бы, пока прозвучала вторая буква где-либо в конце текста.

Помимо длины, вектор имеет еще и врожденную линеарность, плавность очертаний, он не повторяет блоки, а огибает их, слаживая углы, находя кратчайший путь и сквозь недра таких блоков. Энергия векторов, подкрепленная их цветовым дуализмом (гласные-согласные), придает тексту вид био-организма, оживленного хлорофилловым вниманием читателя.

Большую роль играет и масштаб знака. Операции с масштабом, его разнообразие, градуированность - дополнительный элемент систематики и визуализации. Чем более короток текст, тем желательнее крупный масштаб знака и более мелкий - смысла. Смысл должен быть размыт, расширен до полной т.н. «бессмысленности», тогда текст становится значительнее в своей общей визуально-конструктивно-смысловый форме, т.е. метафизичнее.

Итак, переплетение фонетических полос, бордюрные тексты с пустотой в центре или пустотами (в отдельных блоках), с так называемыми черными, закрашенными «дырами» в конструкции или даже прорезями, стихи на осях, требующие минимального фонетического материала (в таких стихах чаще всего остаются только векторные тяготения, безадресные, ибо адрес - в самих осях), стихи-кластеры, т.е. звуковые пятна из множества фонетических и конструктивных наслоений, испещренные сложнейшей картиной векторных переплетений, и, наконец, варианты, показывающие, сколько самых различных «театральных постановок» позволяет один и тот же текст, дающий возможность оформить его чуть ли не в противоположных по смыслу конструктивных традициях - все это только малая часть беспредельных возможностей современной литературы.

1985 г.

Из «Предисловия» к сборнику
архитектурных стихов 1963-1985 гг.
«Бб».

С.В. ПИСКУНОВА
Тамбов



АВАНГАРД В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Отличительными признаками авангардных, нетрадиционных текстов принято считать преобладание формы над содержанием, отсутствие общепринятого событийного содержания, наличие авторских единиц. Такие композиции создают особый тип текстов, противопоставленный традиционным. Ведущую роль играют звуки, графемы, отдельные актуализированные слоги, части слов, грамматические явления, что создает преобладание эмоционально-экспрессивного, эстетического, психологического содержания над событийным. Такое явление на уровне слов и предложений обычно связывают с междометициацией, т.е. снижением информативности единицы. Расценивается данный процесс как отрицательный. Что же происходит в таком случае в поэзии?

Мир нетрадиционных текстов сложен, он, бесспорно, отличается частичным разрывом семантических связей в предложениях, словосочетаниях, между отдельными лексемами. Нарушаются привычные ассоциации. Происходит иной глубинный анализ ритмически организованных структур. Отсутствие привычных построений компенсируется дополнительными средствами, поэтому так важны изобразительные средства, интонации человеческого голоса, музыка, полиграфичность. Прекрасным примером поэтической гармонии могут служить стихи С.Бирюкова в книге «Муза зауми» (Тамбов, 1991), на которые не смогла повлиять даже «низкая» печать. Цитирование стихотворных текстов можно считать условным, отдаленно соответствующим авторскому замыслу:

Ср: Солонка падающая брызгами!
Со-Лонка па-да-ю-ща-я брызга-ми!

С.Бирюков:

СО Лонка

п а ю
д а
щ а
б ры з г а м и
и в

Звуковая и цветовая гармония, отсутствие привычных границ строк и предложений, свобода интонационной паузы создают затруднения при прочтении, т.к. требуют от читателя углубленного анализа, перехода на новый уровень восприятия. Но что удивительно, возникает возможность увидеть то, что порой скрыто в привычных текстах. Создается основа для большего числа ассоциаций, домысливаются ситуации, художественные образы, формируется сложная информация. Автором сняты ограничения, тексты увеличивают свои возможности, становятся многомерными, объемными. Так, за внешней, пугающей разорванностью, изломанностью, кажущейся простотой открываются сложные гармоничные поэтические композиции.

С.Бирюков (с.10)

Аве распетое А
Йотом небной дугой
Глоссой золотом драг
Истиной воль путИ

Это только часть текста, так как в оригинале строки дополнены графическим выделением начальных и конечных букв в зеркальном отражении АЙГИ, используется повтор звуков, создающих эхообразные колебания. Текст играет, живет, кажется бесконечным. Объем увеличивается за счет вокализации (а-о-э-и). Автор точно передает особенности русских фонем: широкая (а), средненебная и дугообразная (й), узкая протяжная (и), взрывная голосовая (г). Особое поэтическое видение мира языка. В маленьком по внешнему виду тексте соединилось несколько тем: имя Айги, поэт Айги, эстетика и гармония звучания слова Айги, поэтическое восприятие материального мира поэтом С.Бирюковым, гармония данного текста и др. Вспоминаются слова А.Крученых о том, что «заумь побуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным».

Технически сложно передать другой, удивительный по звуковой гамме текст (с.6):

Тень
Шорох тени
и нет хороших
в шорах
кто хорош! -
рошко рошко!
Ни те, рох шо
ни другие

В такой записи почти нет информации, можно только догадываться о возможностях данного произведения на основе звуковых колебаний, игры света и тени, красок, полутоонов, художественных образов только двух слов: тени, шорох тени.

Именно по такому принципу построена «Незнакомка» А.Блока в сравнении со стихотворением «Там дамы щеголяют модами...», многие

произведения Б.Пастернака, М.Цветаевой, А.Вознесенского и других. Вспомним хотя бы удивительный, поэтический, полный музыки и цвета цикл С.Кирсанова «Буквы».

Нетрадиционная поэзия позволяет понять соотношение «автор-текст-читатель». Авторское выделение значимых единиц подтверждает ту роль, которую они играют в тексте, в создании семантики, подсказывают методику восприятия. Можно проследить, как незначительное изменение формы приводит к резкому изменению содержания:

С. Бирюков (с.14)

Зимородок тень стер
крылья сердце пена весны
ты ли видишь цветные сны
твой ли клюв еще остер?
О сирень тень и лень
о Тянь-Шань Мичурин Верлен
Лирень вытянут
вей - вей - вей
Василиск Божидар Алексей

Введем знаки препинания:

Зимородок тень стер,
Крылья, сердце, пена весны...
Ты ли видишь цветные сны,
твой ли клюв еще остер?
О сирень, тень и лень...
О Тянь-Шань,
Мичурин,
Верлен...
Лирень вытянут
вей - вей - вей
Василиск
Божидар
Алексей...

Только навели «порядок» в первой строфе, как текст рассыпался. Он не поддается стандарту, здесь звучит каждое слово, каждый образ живет в своем мире. Здесь и песня зимородка, его окраска, игра в отблесках света и воды, движение и краски весны, сирени, сновидений. Образы смешены, слова многократно вступают в новые сочетания, трудно определить, где реальность, а где фантазия: тень - стер - сирень - тень - день - - Тянь - Верлен - Лирень - вей - Василиск - Алексей; пена весны - видеть цветные сны - остер; зимородок - тень - пена весны - сирень - Тянь-Шань - Василиск.

Иногда нестандартное оформление отражает только часть вероятной семантики, как бы вводит в поэзию, в предполагаемые тексты. В этом случае нужно бережно отнестись к подобным композициям. Текст, а эти поэтические строки можно называть текстом, становится по-настоящему междометным:

С.Бирюков (с. 16-17), из серии «Капли №1»

О слово:
Камень
, и
Капля

Они находятся на периферии в системе вербальных композиций. Кажется, что поэзия угасает. Но стоит немного изменить точку отсчета, угол зрения, как изображение переходит в новую плоскость, в иную знаковую систему. Семантика начинает формироваться в новом измерении, что позволяет утверждать следующее: нетрадиционная поэзия - не только новая композиция, подсказка к методике восприятия поэтического текста, не только междометизированные нейтрализованные типы текстов (это движение поэзии), а единица новой знаковой системы. По своей структуре авангардные тексты представляют собою модель, в которой эмоциональная семантика преобразовывается в вербальную. Читатель стремится к такому постижению нового смысла, правда, открывается новая проблема: можно ли считать начальный и конечный текст как одно целое? Кроме этого, как известно, традиционная поэзия, соблюдающая внешние «правила приличия», порой чаще бывает междометной в худшем смысле этого слова. Создается иллюзия поэзии, можно зарифмовать любую информацию, не обретя поэтического смысла.

Таким образом, природа нетрадиционных текстов неоднородна: от междометизированных до поэтических композиций новых знаковых систем, обусловленных взаимодействием многих видов искусств и уровня абстрактного, психологического мышления. Происходит переход в систему графем, графики, музыки, полиграфических возможностей, цвета, пространства, формата и качества листа. Это более сложное взаимодействие единиц в пространстве. Такие отношения свойственны и традиционным поэтическим формам, но они носят более скрытый характер, часто не воспринимаются читателем, но это уже тема нового разговора о поэзии.



Светлана БИРЮКОВА

Тамбов

А.ТУФАНОВ - ТЕОРЕТИК «ФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ»

Фонетическая теория Александра Туфанова (1877-1941?), изложенная им в книге «К зауми» (изд.автора. Пб. 1924, в дальнейшем все цитаты даются по этому изданию), находится в русле художнических исканий поэтов, музыкантов, живописцев начала XX столетия. Туфанов относит эти поиски к военному периоду: «Все эти течения рождены «гигиеной мира» - войной, которая пробудила в человеке: идеал бродячей жизни и стремление уйти к недумающей природе».

Потребность очищения от «грязных» предметов, образов, мелоса диктует стремление к более интенсивной проработке художественной ткани. Расширение временного восприятия происходит за счет сжатия материала искусства. Подобно нововенцам Шенбергу, Веберну, Бергу, обратившимся в музыке к атому - отдельному звуку, Туфанов отказывает слову как единственному возможному поэтическому материалу. Соединение звуков в организованную определенным образом систему взаимосвязи дало музыке технику серии (додекафонное письмо), а поэзии - «фоническую музыку», по мнению Туфанова, «понятную всем народам». Процитирую здесь одну строку из произведения «Весна» в русской и латинской транскрипции:

Сиинъ соон сий селле соонг се
s'iin' soon s'i' selle soong s'e

Рассматривая свои произведения как музыкальные, Туфанов прежде всего подчеркивает связь и порядок в организации материала, видя именно в этом художественность. Основываясь на закономерностях других видов искусств (семь цветов солнечного спектра, семь музыкальных тонов), он создает свой семидольник времен, параллельно выстраивая гипотезу о последовательном появлении фонем в речевом аппарате древнего человека. Его теория - теория звука, основанного на определенном двигательном процессе, например, «5/круговые f, v, 6/волновые: у неподвижной точки - г. к подвижной - l.». Туфанову недостаточно одних лингвистических обоснований звукового языка. Звуковая функция состоит в том, чтобы вызвать «определенное ощущение движений». Отсюда - дробление самой фонемы на «психически живые элементы - кинем и акусм». Параллельность акустического ощущения и внутреннего движения в звуке речи Туфанов сравнивает с параллельностью музыкального звука и жеста в оркестрике Айседоры Дункан, подчеркивая, что само движение внутри музыкального ритма является для нее художественным материалом.

Пиком развития фонетической теории Туфанова стало открытие 20-ти неполных законов, входящих в «Конституцию Государства Времени». Это своего рода канон зауми, где 20 законов о «звуковых лучах» превращают по Туфанову поэтов в «композиторов фонической музыки».

В поэзии, как и в музыке, произошло закрепление за определенным интонационным и ритмическим образованием достаточно устойчивого эмоционально-смыслового значения. Одновременно утратилась самоценность звука как «звуковой метафоры». Звуковой жест артикуляционного аппарата первобытного человека передавал ощущение основных движений. И здесь удивительно предположение Туфанова о развитии человечества с минусом стадии абстракции в речи: «На земном шаре была бы только одна Заумь - страна с особой культурой, богатой миром ощущений при многообразном проявлении формы (ритма) на материи (ритмичном сознании)».

Авторская теория А. Туфанова, подкрепленная «радугой» художника Б.Эндера, - это яркий и закономерный во времени поиск корней, питающих искусство.



Б.ШИФРИН
Санкт-Петербург

ОТ «СДВИГА» К «МОРФЕМНОЙ ВОЛНЕ»: ДЕ-ФИКС-А(к)ЦИЯ АЛЕКСАНДРА ГОРНОНА

Тянем из даты за-битых козлов
мат-ри-цы-див-ный в речах на засыпку
(А.Горнон)

Уловить конкретный визуально-двигательный образ Превращения как такового... Иначе нам даже не удержать в поле зрения эту ветвящуюся, расслаивающуюся речь: как и где разместить это омонимическое наложение, смещение, набегание, пере-разложение смысловых планов на едином звуковом субстрате. Образ аппликации, коллажа, сдвига здесь кажется естественным, однако нам придется убедиться (хотя он и ассоциируется с пост-кубизмом, с игрой примитивами и элементами) в его неэлементарности.

Глаз и рука схватывают вещь (выделяют, фиксируют) и следуют за ее движением или причиняют его. Выражаясь, как правило, отглагольным существительным, образ речевых Метаморфоз соединяет в себе объектность и предикативность (как при ручной работе). Ближайшие смыслы крученыхского «Сдвига» авангардны, но природа термина также, что в старинном «плетении словес».

В поисках средств нотации, в своей графике, Горнон прибегает к фиксациям, заостряет внимание на элементах (графо-семах). И здесь ему удается резко обозначить другой полюс - фиксировать моменты расфиксированности.

Изобразительные средства логически нацелены на вариативность (многомерность) фонетики - столь принципиальную для Горнона. Чистый сдвиг - апеллирует к грамматике Наложения, конкретизированной в беспредметно-абстрактных композициях-коллажах Розановой, Крученых, Малевича, Клюна и др.

Когда Коллаж задействует континуальные образы, он остается ближе к механике, чем к органике. Коллаж (равно как и супрематическая композиция) абстрагирует интуицию фузии (распада) грамматически, а не морфологически: вне строения вещи или слова.

Заумь, возникающая как побочный продукт Сдвига, не есть чисто абстрактная или беспредметная сущность, но органическое (с памятью о предках) образование, «кусок».

Факсимиз приручает Превращение, заменяя его Соответствием. Этим снимается онтологическое напряжение как и напряжение рождения: объекту сопоставляется нечто другое, отдельное и готовое. Снимается и грамматическое напряжение метонимики. Превращение объединяет. Имя и предикат (связь, переход): Соответствие не нуждается в грамматическом предикате, достаточно жеста-связки.

С одной стороны - эстетика идеально получившегося фокуса: части так приложены друг к другу, что и шва не заметить, с другой - шарада, погружающая нас в мир речевой спонтанности. Безобидность склеивания (разламывания) кажущаяся. Растет странность, деформированность, возникают обрывки, фантомы, пришельцы... потому, что становится заметна - крупным планом - сама субстанция речепотока.

Некоторые композиционные приемы такой игры описаны в японской поэтике: вторая тема, ответившая на базе омонима, не теряется: ее, как бы уходящую в глубины, в дальнейшем актуализируют употреблением неоднозначных (полисемантических) слов и образов, - это ощущимые точки схождения-расхождения обоих потоков. Горнон предпочитает чисто омонимическое сплетение и ведение своих тем (культура полифонии, а не реминисценций), актуализаторы у него тоже омонимы.

Русский язык мощно фузионен. Не только поли-функциональностью и неоднозначностью флексий и суффиксов, но и тем, что эффект

словоизменения проникает слово до корней.

Речепоток не линеен. Есть силы относительно дальнодействующие - но не синтаксические. Они действуют между - не обязательно смежными - морфами разных слов (в синтагматическом целом). Эффект похожести последующего морфа усиливает восприятие до отождествления. Эта симметризация - морфологической природы. Возникает квазисинтаксическое отношение, предикативный рисунок которого напоминает круговорот. Как ребенок удостоверяет родство родителей, так родившееся из смежности двух слов новое свидетельствует, что перед нами - морфемная община (или даже - семья).

Локализующая в сжатом пространстве внимание, стоячая энергетическая волна... Горючий вводит уникальный прием -нет-М-образ морфемной волны, гребень которой, приходящийся на корневую морфему, перемещается. Возникает эффект переноса энергии - бегущей (неограниченной) волны. Потенциально нескончаемая цепочка превращений соотносится с какими-то ментально-мифологическими наитиями древнеиндийской или даоской традиции.

Де-фикс-ация. Фикс - корень, но морфемная волна лишает корень преимущества перед другими морфемами. Релятивная или деривационная или чисто служебная морфема вдруг преобразует свое грамматическое значение в лексическое - почти пропадает вешью. Но и наоборот, субстанция, корень вдруг становится служебной частью, грамматическим значением, посредником, воздухом (иллюзионизм близкий живописным фантазиям Рене Магритта).

Когда говорят «сема» - объединяют явления по сути своей разные. Разные системы осмыслинности. Принимая тезис: «осмыщенное - бытийствует», признаем, что перед нами разные типы бытийствования. От неоднородности морфологической приходим к неоднородности бытийствования. Сокровенной и откровенной.

Матрица. Образ фиксации: прежде всего - в аспекте результативности. Застывшая в примитивной регулярности (хотите - непогрешимой симметрии) комбинация. Другой аспект: кристалл, уже предрешенный своей микро-решеткой (рост без драм, структура без уровней).

Поэтическая речь Горючего странноприимна. Иноплеменные «матрицы», «рсцидив» приняты в ее. Матрица оказалась чем-то вдруг живым, дышащим, свободным... в той мере, в какой это возможно в речевой общине.



Владислав КУЛАКОВ

Москва

КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ И КЛАССИЧЕСКИЙ АВАНГАРД

Феномен конкретной поэзии, на мой взгляд, - ключевой для понимания современной художественной ситуации. Конкретизм тесно связан с классическим авангардом - особенно с русским футуризмом и западным дадаизмом - и в то же время принадлежит уже к поставангарду, становится его основой. Понятия «поставангард», «постмодернизм» по-прежнему остро дискуссионны, поэтому сразу скажу, что согласен с теми, кто считает, что после второй мировой войны в доминирующей художественной парадигме произошли существенные изменения, позволяющие говорить о возникновении нового, постмодернистского художественного менталитета. И со всей определенностью этот менталитет проявил себя впервые именно в конкретной поэзии.

Конкретизм обычно сводят исключительно к визуальной поэзии. По-моему, этого совершенно недостаточно. Визуальная поэзия не с конкретизма началась, и не одним им исчерпывается. (См., например, статью С.Сигея «Краткая история визуальной поэзии в России» [1]). Визуализация стиха вообще известна с античных времен; первые образцы собственно визуальной поэзии возникли в 10-20-х годах в русле футуристически-конструктивистской традиции (С.Сигей в качестве основателя и первого теоретика современной визуальной поэзии называет Алексея Чичерина и, видимо, справедливо). Конкретизм пришел к визуальности немного с другой стороны.

Классический авангард, с его стремлением творить искусство «из всего», обратился непосредственно к материалу, к фактуре, которая стала цениться сама по себе «самовитое слово». От «самовитого слова» естественен был переход к «самовитой» букве, к графике стиха и дальше - к замене верbalного материала любым другим, как это делал А.Чичерин. Здесь уже поэт по сути превращается в художника. Конкретизм не пытается делать искусства «из всего», вообще стараясь делать, «творить» как можно меньше. Материал сохраняет свое основополагающее значение, но становится уже не столько материалом, который нужно разъять, очистить, сколько готовой формой. Он не допускает абстрагирования, освобождения от своих внешних семантических связей - он именно конкретен, функционален. Слово всегда остается «предметом», поэтому визуальность - имманентное свойство конкретной поэзии. Но это не «самовитое» слово, а именно «конкретное», помнящее о своей речевой функциональности. И здесь, на пере-

сечении вербальных и визуальных возможностей такого слова открывается обширное поле деятельности.

И все же визуальность в конкретизме не главное. Главное как раз – речевая фактура и конкретистское к ней отношение. Что это за отношение? Для краткости определим его эпитетами: регистрационное, невмешательское. Художник не преобразовывает действительность в искусство. Эстетические утопии эпохи классического авангарда его не воодушевляют. Действительность, живая речь («живая» в смысле «функциональная»; трудно назвать бюрократическую, например, речь живой, но в стихе она ею становится) – своя, чужая – сама создает поэзию. Поэт работает методом коллажа или, если угодно, мозаики, соединяя вроде бы совершенно несопоставимые элементы, которые неожиданно превращаются в целое.

Западная конкретная поэзия, по-видимому, действительно в большей степени визуальна, чем наша. Отсюда и сужающие представления о конкретизме. И все же эстетическая основа у московской барабанной поэзии 50-х годов и, например, у немецких конкретистов той же поры – общая. Немцы при всей своей рафинированности оказываются иногда поразительно близки нашим поэтам. Можно даже говорить об элементах своеобразного соц-арта, явственно проявляющегося порой в немецком конкретизме (я имею в виду, например, эксплуатацию знаменитого «лающей» языка военных команд). Тут, видимо, оказывается наша общая тоталитарная судьба. Но в любом случае соц-арт можно рассматривать как часть более универсального поп-арта. В поэзии же и первое, и второе вышло именно из конкретизма.

В «Аполлоне-77» Лимонов определяет московскую конкретную поэзию как «конкретный реализм» в смысле сугубого натурализма. Безусловно, пафос прямого, «нелитературного» взгляда на социальную и метафизическую действительность важен для стихов Е. Кропивницкого, раннего «барабанного» периода И. Холина, Г. Сапгира, для самого Лимонова. Конечно, «барабанности» трудно было появиться на западе; это уже чисто наше, советское. Но важнее любого пафоса, во всяком случае, первичнее – сам стих, открывший новую систему отношений со словом. Именно в Лианозове, в центре московского конкретизма конца 50-х – начала 60-х годов, наверное, впервые после серебряного века, после открытых футуристов и акмеистов, был создан свой, новый стих, во многом определивший развитие нашей поэзии в последующие десятилетия.

Этот стих уже выходит из футуристического русла, из все еще очень актуального канона, заданного классическим авангардом. Хотя внешне – так сказать, стилистически – результаты могут быть очень похожими. Дж. Янечек, например, рассматривая визуально-минималистские тексты Вс. Некрасова, совершенно справедливо упоминает в качестве их предшественников футуристические

образцы, в частности знаменитую «Поэму конца» Василиска Гнедова [2]. Но не менее принципиальные и различия. Это примерно те же различия, что, скажем, между «Черным квадратом» Малевича и пустой рамкой в альбомной серии Кабакова. Некрасовские тексты, кстати, тоже – серия, что существенно. В общеэстетическом плане, не в стилистическом, Гнедов и Малевич – никак не минималисты, скорее, наоборот. «Поэма конца» и «Черный квадрат» появились совсем по другому поводу. Это не некрасовское «ничего» – элементарное как фундаментальное, а как раз «все», чистая форма, «смерть искусству», «мирсконца» и так далее. Пустота тоже бывает разная. В обоих случаях она художественно содержательна, но содержание, скажем так, разнопланово. То, что волнует футуриста Гнедова и супрематиста Малевича, уже не волнует минималиста Некрасова и концептуалиста Кабакова.

Дж. Янечек, кстати, очень точно интерпретирует некрасовские визуальные тексты и всегда выделяет их вербальное, речевое происхождение, позволяющее им неизменно сохранять свою принадлежность поэзии, не переходя окончательно в область изобразительного искусства. То, что сейчас на западе называют конкретной поэзией, – часто уже чисто изобразительное искусство. Я считаю это просто недоразумением. Во всяком случае, если обратиться к истокам западного конкретизма, его речевая основа станет очевидна. Но дело в конце концов не в термине, а в явлении. Конкретная поэзия – это не набор визуалистских текстов, время от времени появляющихся у тех или иных поэтов. Это целая эстетическая система, в какой-то степени альтернативная даже своему непосредственному предшественнику – классическому авангарду. В полной мере унаследовав критический, аналитический дух авангарда начала века, конкретизм отказался от его чисто модернистской преобразовательной, демиургической идеологии, воплотив в поэзии новое, постмодернистское ощущение языка.

P.S. В тексте сообщения ничего не говорится об обэриутах. Дело в том, что к классическому авангарду я их все же не причисляю. Они – непосредственное начало той традиции, к которой принадлежит конкретизм, начало постававангарда. Их можно было бы назвать первыми из «преодолевших футуризм». Несмотря на всю внешнюю несходность поэзии обэриутов и конкретистов (хотя говорить о какой-то единой «внешности» обэриутов вообще проблематично), по сути они очень близки. Понятия «конкретности» и «реальности» искусства выражают в общем-то одно и то же качество.

1. С. Сигей. «Краткая история визуальной поэзии в России», «Воум», №1, 1992.

2. Gerald G. Janeczek, "Minimalism in Contemporary Russian Poetry" «The Slavonic and East Eur. Rev.» Vol. 70, N 3, July 1992.

Александр ОЧЕРЕТЯНСКИЙ
Fair Lawn (USA)

Попытка постановки проблемы в виде обильно цитируемого материала, имеющего самое непосредственное отношение к графике стиха

«Переживание формы, а не переживание одних духовных эмоций» (В.Мейерхольд). Графика как стихотворных произведений, так и полиметрических организаций имеет свою специфику. Свою эстетику. И свою стилистику. Многопространственная организация слова в полиметрической организации. Синтаксический параллелизм, усиленный симметрией графического построения. (На уровне рядов). - На уровне логической завершенности фразы. - Многосторонние вертикально-горизонтальные связи, выявленные графическим расположением (индивидуально в каждом отдельном случае). Метрика - графическая позиция - как определение не нормированных законами языка отношений. (Так, например, «...кача - «живет с сестрой»ются - «убил отца» (М.Цветаева). Графическая композиция, как отражение внутренних закономерностей текста, как грамматического, так и смыслового характера. Внеграмматические связи между звеньями, кусками, отдельными частями полиметрической организации - интонация смыслового порядка. Отношения компонентов и горизонтально-вертикальных связей. Исключение любого, даже самого важного из них, не уничтожает системы, но в то же время изъятие и самого незначительного перестраивает эти отношения. Усиление ритмико-интонационной самостоятельности отдельных букв, слов. Усиление звеньев фраз/ы/. Разнонаправленные связи одного слова с другим. Задать интонацию с помощью синтаксиса, метра, графики. Задавая интонацию (при необходимости) каждый раз новую - обоснование графического рисунка/ов/ полиметрической организации. Государство в государстве, как одно целое. Уравновесить длинные и короткие отрезки (части, куски) по значению. «Пауза - это такой перелом в интонации, в котором реальное молчание может отсутствовать, но всегда может быть «подставлено» (Ю.Степанов). Равномерно-неравномерное расположение графических элементов, что в свою очередь является системой - условие (еще одно) для существования полиметрической организации. Фраза и метр, смысловое и ритмическое движение, благодаря графике, образуют одно целое. Гибкость структуры - в пластичности переходов от одной ритмической системы к другой. (На уровне смысловой ориентации). Графика, как отчетливое выявление системы отношений и функций в пределах одной или нескольких структур. Система новых эмоциональных соотношений - изменение (целиком, частично) тональности строк. Графика выявляет и подчеркивает корреспондирующие единицы, поскольку представляет их в параллельных рядах, каждый из которых замкнут в своем

речевом потоке. Экспрессивность и фонетическая соотнесенность одной части фразы с другими посредством графического выделения. «Наиболее сильное ударение стоит обычно в конце фразы, или в ее синтаксически завершенной части, синтагмы*. Главное логическое (и эмфатическое) ударение в графической строке приходится на последний слог, когда она лишена такой завершенности» (Л.Щерба). Слова в высказывании связываются формально-грамматически. Новые смысловые оттенки возникают, как в связи с изменением порядка слов, так и благодаря интонации. Интонирование обусловлено, как правило, системой ударений и пауз. Применительно как к монометрической, так и полиметрической, так и к моно-полиметрической организации в пределах одной смысловой системы (структуре). «Тот или иной тип интонации полиметрической организации создается взаимодействием размера, графического членения, синтаксических форм и стилистической окраски речи. Отдельные факторы, влияющие на образование той или иной интонации, в крайних типах обычно ярко выраженные и усиливающие друг друга, могут быть и менее отчетливыми: при этом в одних случаях более заметное звучание приобретает синтаксическое членение речи и соотношение фразы и стиха, в других - стилистическая окраска слов» (В.Холшевников). В-третьих - интонационный рисунок фразы. «Стремление... искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию... Само расположение слов подчиняется у меня интонации и паузе» (А.Белый). «Есть поэтические ритмы без метра, как есть стихи без метафор» (Б.Грушовский).

И последний довод в пользу графики, без которого никак не обойтись. Компонентами повтора в соотносимых рядах фонетических сущностей разных уровней могут быть фонема, слог, стопа, ударение, клаузула, слово, группа слов, фраза. «В качестве грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых или неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залоги, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены, и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции... Поззия, налагающая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметрическая поверхность и контраст грамматических значений становится художественным приемом и поэзией грамматики» (Р.Якобсон).

* Синтагма: семантико-синтаксическая единица, выражающая единое смысловое целое в процессе речи-мысли. Она возникает в речевом контексте в отличие от слова, которое существует само по себе. Синтагма - не синоним словосочетания и может состоять из одного слова. Ее отличие от речевого такта - выделяется ритмико-интонационными средствами. (Более подробно см. Словарь литературных терминов. М., 1974, стр. 352). Применительно к трактуемому понятию графики синтагма рассматривается мной не только как семантико-синтаксическая единица, выражающая единое смысловое целое в процессе речи-мысли, но и письма.- А.О.



С.В.КУДРЯВЦЕВ
Москва

«ОТ ПУШКИНА К ... ЧЕРТ ЗНАЕТ ЧЕМУ»

ОДНО ПИСЬМО ИГОРЯ ТЕРЕНТЬЕВА

Публикуемое письмо написано участником и теоретиком тифлисской литературной группы футуристов-заумников «41°» Игорем Герасимовичем Терентьевым (1892-1937), поэтом и художником, позднее известным театральным режиссером-новатором. Письмо относится к периоду бурной активности этой наиболее радикальной, крайне левой постфутуристической школы и интересно прежде всего изложением творческих взглядов автора и его оценками собственных достижений. Но не меньше внимания заслуживают автобиографические фрагменты, позволяющие заполнить некоторые пробелы в изучении жизненного пути Терентьева.

Адресат письма - Михаил Михайлович Карпович (1887-1959), брат жены Терентьева Натальи Михайловны, его товарищ по Московскому университету, с 1917 г. работавший в Российском посольстве в Вашингтоне.

Этот любопытный в разных отношениях текст публикуется с любезного разрешения Т.И.Терентьевой по ксерокопиям с оригиналов, хранящихся у родственников М.М.Карпова (США). Орфография и пунктуация автора подвергнуты незначительной правке. Более обширная публикация писем Терентьева подготовлена нами для издания: Терентьев И. *Мои похороны: стихи, письма, следственные показания, документы*. М.: Гиляя.

Тифлис. 1919 г. 8 апреля.

Дорогой Миша! Больше года я уже никому не пишу писем и ни от кого их не получаю. О Володе¹ ровно ничего мне не известно, где наши екатеринославцы², петроградцы³, москвичи, тоже не знаю. Выработалась привычка думать обо всем этом с необычайной тупостью... как и о многом другом.

Тифлисская жизнь наша с внешней стороны, как будто, тоже не переменилась: живем в той же квартире, в том же городе... Вот только безденежье не кажется таким веселым, как это бывало у нас в Москве когда-то.

Когда Управление военных сообщений было ликвидировано и я остался без службы - вот список моих попыток зарабатывать: 1) была открыта «контора юридической помощи». В две недели клиентов набралось на около 2-х миллионов рублей, но грузинское правительство отказалось рассматривать дела конторы, так как это были дела контрагентов казны (бывшей русской), и контора была закрыта. 2) Поступил чернорабочим в винный погреб на 600 р. в месяц. Проработал неделю и начал заболевать от непривычки таскать восемь часов тяжести (я был там мушей⁴) и в то же время тетя Маша⁵ соблазнила ишаком... У Цителевых (ее знакомые) был ишак, которого они предложили мне напрокат⁶ ... 3) и я сделался ломовым извозчиком: ездил на вокзал за поклажей, по городу развозил муку, вещи, вино... Но тут сильно вздорожал корм ишачий и предприятие стало убыточным настолько, что на этом деле я потерял (продал) золотые часы. 4) После ишака поступил в театр вторым актером на 450 руб. в месяц. Прослужил весь зимний сезон. Теперь служу в том же театре великопостный сезон на первых ролях и получаю 600 р. в месяц. На лето имею предложение на 1500 р. в месяц, но это еще неопределенно. Вся беда в том, что я юрист по образованию и не коммерсант по рождению: юрист - не специальность теперь, а вне коммерческой деятельности мне - не грузину, не политическому деятелю - заработка нет. Оставалось использовать свое когда-то увлечение театром (некоторая способность и опыт) и раздувать их до профессионализма. И вот на этом поприще мне лучше всего удалось вымазаться негром, петь английские шансонетки и танцевать чечетку. Мой бенефис прошел так бурно в смысле оваций, что было очень смешно.

Имея поневоле очень много свободного времени, я опять занялся усиленно поэзией и, работая много уже два года как футурист, - вышел за пределы футуризма⁷ и только условия времени не позволяют мне «раскрыть свои рукописи для всех» - нужны деньги для издания и нужны люди, способные образовать школу. Покамест вышли книги: «Ожирение роз»⁸ - книга известного футуриста Крученых обо мне и с моими стихами, «Грандиозарь»⁹ - моя книга о Крученых, завтра выходит книга моих стихов под названием «Херувимы свистят»¹⁰, в ближайшем будущем будет издана моя теоретическая книга «Табак»¹¹ - законы обиходного языка и поэзии (контрасты) и ритм стиха (приложение музыкального счета к стихам).

Всей этой литературы не посыпаю тебе, так как гораздо важнее, чтобы до тебя дошли наши письма, а из-за книг это может затрудниться как-нибудь. И не перепишу в письме ничего, потому что... не хочу пугать тебя попусту «литературным большевизмом».

Кончая об этих своих подвигах, скажу, что при личном свидании с тобой, если бы оно было возможно, мне не пришлось бы долго тебя уговаривать и убеждать: от того, что нами владело раньше, прыжок вышел сам собою: от Пушкина к... черт знает чему. Наташа¹² находит удовольствие для себя в моих писаниях, но многое хорошо только в малых дозах и поэтического засилья в нашем доме нет.

Тем более, что у Наташи есть собственное дело для себя. Она учится танцевать в школе далькористки Жанны Матинион¹³. Эта Жанна (я с нею немного знаком) - очаровательная, молодая и вполне здоровая дама - обучает молодых девушек ритму движений и в этом деле не переступает границы... т.е. не впадает в изящный психопатизм. Там у них все просто и здорово. Хотя в последнее время появился некий грек, специалист по восточным танцам¹⁴, который предложил Жанне обучить ее учениц дисциплине. По рассказам Наташи и Тани Калашниковой¹⁵ (она тоже далькористка и очень способная), танцы грека мне представляются соединением танца Саломеи с военным строем. Плохо то, что грек мучает барышень по 2-3 часа сряду и доводит некоторых (не Наташу) до обморока. Наташа в этом случае оказалась недисциплинированной и, когда устает, уходит домой. Когда Наташа (это между прочим) спросила Жанну, не спирит ли этот грек? - Жанна ответила: «Не знаю, не думаю только, чтобы спириты пили так много водки» (Жанна француженка). Мне очень нравится такой ответ.

Наши знакомства состоят из нескольких девушек (подруг Наташи, Лели Кранц¹⁶ и Тани Калашниковой) и нескольких молодых поэтов, но встречаться, бывать... этого почти не бывает, так как ни у кого ничего нет чем угощать, а, кроме того, каждый вечер я занят в театре. С актерами у меня прекрасные отношения, но не домашние.

Наташа здорова, выглядит прекрасно, хотя и не пополнела. Дочка наша¹⁷ очаровательна и пользуется большой популярностью среди обывателей нескольких кварталов вокруг нас.

Ну вот и все, милый мой. Я спешу по делам: на репетицию, за деньгами, за провизией для обеда.

Крепко целую тебя.

Твой Игорь.

1. Владимир Герасимович Терентьев (1894-1968), младший брат И. Терентьева, служил в Добровольческой армии, в 1920 г. с остатками армии Врангеля эвакуировался в Турцию (затем переехал в США).

2. Родители и сестры И. Терентьева, жившие в Екатеринославе (ныне г. Днепропетровск) и после революции эмигрировавшие в Турцию, затем во Францию.

3. Теща Терентьева Мария Евгеньевна Преснякова и ее новая семья (после разрыва с отцом жены Терентьева М. В. Карповичем).

4. Муша - по-грузински носильщик.

5. Родственница М. В. Карповича Мария Феликсовна.

6. Любопытная параллель с названием одной из заумных пьес другого участника «41°», Ильи Зданевича «Асел напрокат», напечатанной в коллективном сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок». Тифлис, 1919.

7. Ср. со словами Терентьева в его книге «17 ерундовых орудий»: «Все сказанное здесь... ляжет в основу будущей школы поэзии, уже пришедшей под 41° (Тифлис) на смену футуризму. Название этой школы ТАБАК...» (Терентьев И. Собрание сочинений. Болонья, 1988, С. 189). В неопубликованном письме к М. М. Карповичу от 27 октября того же года Терентьев обозначает позицию «41°» как «суперфутуризм».

8. Крученых А. Ожирение роз. О стихах Терентьева и др. Тифлис, 1918.

9. Имеется виду книга Терентьева И. А. Крученых грандиозарь. [Тифлис], б.г. Как ранее предполагалось, книга вышла в мае-июне 1919 г. (см. Терентьев И. Указ. соч. С. 478). Однако, судя по дате, стоящей на письме, она вышла раньше.

10. Терентьев И. Херувими свистят. Тифлис, 1919.

11. Книга с таким названием не выходила. В 1919 г. в Тифлисе вышла книга Терентьева «17 ерундовых орудий», в основу которой, как указывает Т. Л. Никольская (см. Терентьев И. Указ. соч. С. 476), был положен его доклад «Табак» (см. также примеч. 7).

12. Жена Терентьева Наталья Михайловна Терентьева (урожд. Карпович, 1891-1967).

13. Жанна Матинион в 1919 г. в Тифлисе основала танцевальную студию, в которой преподавание строилось по системе швейцарского педагога и композитора Э. Жак-Далькрова. В июле 1919 г. Терентьев опубликовал в № 1 газеты «41°» свою восторженную (с некоторыми элементами критики) статью «Вечер Жанны Матинион и Гюрджиева», где вычленил ряд моментов в системе Далькрова и методе Гюрджиева, звучимых общей направленности собственных теоретических и практических поисков (ритм, освобождение от предметности и др.).

14. Судя по всему, здесь имеется в виду основатель Института гармонического развития человека и школы «коллективной гимнастики» Г. И. Гюрджиев, работу которого Терентьев впоследствии высоко оценил (в ст. «Вечер Жанны Матинион и Гюрджиева» он пишет: «В сотрудничестве с г-ой Матинион последние месяцы работал г-н Гюрджиев, по свидетельству композитора Гартмана - знаток восточного танца. Как нельзя более кстати приходится Гюрджиев к школе Далькрова. ... Метод Гюрджиева обогащает Далькрова ровно вдвое» - В. Кн.: Терентьев И. Указ. соч. С. 236).

15. Татьяна Георгиевна Калашникова, двоюродная сестра Н. М. Терентьевой.

16. Елена Константиновна Кранц, подруга Н. М. Терентьевой.

17. Дочь И. Терентьева Татьяна Игоревна Терентьева, родилась в Тифлисе 11 октября 1916 г.

Публикация С. В. КУДРЯВЦЕВА



Сергей СИГЕЙ

Ейск

беседы в близине миргорода

17. когда необходимо определить Заумь, протогонисты уклончивы, достаточно неопределенны, почти хитрят. Наивно думать, будто Крученых был недостаточно образован, чтобы не обозначить что-либо в терминах филологии. Туфанов был гораздо более учен, а все же ограничился логикой птичьего пения... Заумь - не ремесло, скорее - тайное учение...

«Чтобы полно понять супрематическую живопись, надо, - сказал худ. Н.Ф.Лапшин - войти в «секту» (уновис); в противном случае понимание супрематизма, как живописного явления, всегда будет приблизительное» (Пунин Н. Государственная выставка.- Жизнь Искусства, 1923, № 22, 5 июня, с.6)...

12. буквописание у Зданевича можно сопоставить с постулатом Филонова: писать каждый атом.

4. кажется, десять лет назад Владимир Эрль привел меня к Борису Гурвичу. Эрль принес ему почтить первый том собрания сочинений Хармса. Старик неизвестно и долго удивлялся: -Надо же, ведь мы его не воспринимали тогда всерьез... Мы все над ним смеялись... Это его подлинные слова, они меня потрясли и теперь я думаю, что живописное и поэтическое сознания не сопоставимы, а живопись филоновцев недостаточно заумна...

27. в «Автобиографии дичайшего» Крученых приводит факт своего нового рождения: еще мальчиком он умер, но его вернули к жизни. Заумники не случайно следили мир с конца, увлекались Египтом, встречались с Гурджиевым... Заумь - это второе пришествие поэтического сознания...

9. о дивергенции в «Дейме» Крученых...

144. в «Дейме» - время, в «Первовеликодраме» - пространство, в «Снежинах» коллапс пространства: центростремительный хоровод древоловдов и снегичей-маревичей превращает отсутствием Снежимочки пространство в нуль (из-за «Весеннего контрагентства муз» Хлебников на Бурлюка ногами не топал; вообще Хлебникова надо издать дважды: первопечатного, а затем факсимильно - все рукописи. Комментарии к нему - это дело десятое)...

163. поставить Заумь в контекст культуры - тогда она понятна, даже слишком... К пониманию «Бубы» у Гнедова: см., например, Фрэзера (Золотая ветвь.- М., 1980, с.473). В поздних стихотворениях он называет себя волчонком) (это не только воспоминания о ранних), то есть означает себя типично крестьянским символом (дух растительности); в другом стихотворении: «я пробежал по полю зайцем» - то есть первым окончил жатву (Фрэзер, с. 501).

Отсюда же и «Поэма конца». Вообще «Смерть искусству» написана человеком, который когда-то в поле «убил хлебную Мать», «хлебного волка» или же «Бубу», то есть сжал последний сноп, оказавшись представителем хлебного духа в человеческом образе, заместительной жертвой Духа, Бога, царя Леса. Сжать последний сноп, все равно что умереть. Не случайно для Гнедова важно на всю жизнь понятие «конца». Поэт жил после смерти...

226. гениальность Туфанова - в воскрешении предков... Вначале он создал образ Песнепевца Нова Великого - новгородского поэта XV века. И «Ушкуйники» написаны не Туфановым, а этим персонажем... Эта

«концептуалистская» новация до сих пор не осознана никем, а равно и великолепие его выступлений-перформансов: старинный камзол, кружеева и жена в кокошнике. История русского авангарда еще не написана...

232. персонажи, выходящие из картин у футуристов (Хлебников, Зданевич) делают это согласно закону «мирсконца», если помнить о древнем китайском художнике, ушедшем в свою картину...

393. философия Зауми - философия искусства, возможного к многослойному восприятию. Вертикаль пронизывает все эпохи, способствует установлению подобий, одним словом, создает контекст... Не думаю, что перпендикуляр Терентьева случаен или только эротичен...

6. заумное слово «чинарь» пришло к Хармсу и Введенскому из простонародной идиомы «чин чинарем»... история обэриутских колпаков более вертикальна: остроконечные колпаки были на Руси главной одеждой «нечистых халдеев в «Пещном действе»(XVIII) век и связаны со старинной проблемой о ч и щ е н и я лицедея. Еще понятнее они в связи с «огненниками» в обряде XI века, в настоловании. Не случайно Хармс приводил к себе за общий стол убогих и нищих...

717. по типу «Малохолии в капоте» Крученых намеревался в 1947 году создать трактат «Пьянство в русской поэзии XIX-XX веков»... Причина неблагозвучного «как» осталась, к сожалению, невыявленной...

127. на полях моей статьи о пьесе Хлебникова «Боги» Борис Констриктор написал: «Периодическая система богов В.Х.»...

14. Введенский именовал себя «авторитетом бессмыслицы»... В первом (первобытном, если угодно) своем значении «авторитет» имел смысл «собственности» и был Божественным, означая, как говорил Вико, «свободное применение воли, тогда как интеллект - пассивная сила, подчиненная истине». Это противопоставление авторитета интеллекту, великолепное само по себе, обнажает и побудительный механизм поэтики обэриутов, когда «философия Авторитета приводит к достоверности Человеческий Произвол, по самой своей природе чрезвычайно недостоверный» (Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций.- Л., 1940, с. 139-140)...

А

403. буквенные комплексы у Зданевича. Диграфы: А ;

а

триграфы А а .

32. в «Паррэзии Родителя Мироздания» Константин Олимпов пунктом десятым «Аксиом Неба» заявил: «Я - Воскрешающий Солнце». Эта опрометчивость стоила ему дорого: футуристом и поэтом он быть перестал.

21. путешественнику по всем векам в «Победе над солнцем» Крученых устанавливает костюм, точно соответствующий костюму Грешника в мистерии Дмитрия Ростовского...

78. любая заумь возможна к расшифровке. Автор чаще всего и не подозревает, что использует шифр. Так Маркабрюн говорил, что иногда сам своих стихов не понимает. Но эти шифры раскрываются только в контексте, который каждый раз необходимо установить снова.

17. легче всего определить заумь, самому погрузившись в это состояние... Пониманию зауми научиться нельзя, но понять ее можно... Гуру не потребуется, если стать им...

РЛ

Л. ГЕРВЕР

Москва

ВАРИАЦИИ НА ИЗВЕСТНУЮ ТЕМУ. «ДОН ЖУАН» ВЛАДИМИРА КАЗАКОВА

Весной 1990 года группой «Чет и нечет» в Москве была поставлена до сих пор не опубликованная пьеса Вл. Казакова «Дон Жуан». Предлагаемые заметки - едва ли не первая попытка написать о прекрасном произведении.

Дон Жуан. Знаменитый грешник - обольститель и безжалостный дуэлянт. Всем известный, но не узнаваемый, позвавший в гости статую Командора и низвергнутый в ад.

У Казакова канонический сюжет и узнается и не узнается. Женщины, конечно, есть в пьесе, однако все любовные сцены как бы бесплотны и нереальны. Мы ничего не знаем о поединках, кроме того, что они происходят - за опущенным занавесом или же вне действия. Наконец, главное - в пьесе нет Командора, Каменного гостя. Правда, мелькает слово «камень» (философский), есть «каменистая дорога» и «каменистая драма». Есть «грохот», «топот», «появление словно из-под земли» стражников. Каменный же Страж, комическими и бессильными подобиями которого оказываются стражники в пьесе Казакова, с грохотом проваливаются под землю, увлекая за собой грешника.

Отсутствие Командора и, следовательно, знаменитого финала, как ни странно, не сразу осознается. Дело в том, что форма, избранная драматургом, не допускает «прочного» завершения, ведь пять маленьких драм - действий пьесы² - это пять движений по кругу. Окончание одной драмы естественно переходит в начало другой. Неизменные пункты круговых движений:

- дорога с идущими по ней Дон Жуаном и Лепорелло,
- голод Лепорелло и обед - или упоминание о кабаках и тавернах, как в «Эпилоге»,
- узнавание-неузнавание героя,
- стихотворение (песня) Дон Жуана.

Внутренне строение драм также подчинено идею повторности. Малые круговороты подтверждают общую закономерность, подчеркивая неизменность, повторяемость происходящего. Если Дон Жуан и Лепорелло всегда идут по дороге в начале драмы, Лепорелло всегда мучим голодом и жаждой, то хозяин таверны Фернандо из «Последнего поединка» всегда произносит: «С превеликим удовольствием, господа. Бегу!». Первый разбойник, он же «автор» этой драмы, пятикратно (4+1) вторгается своими стихотворными строфами (последняя - в духе «самого знаменитого петербургского поэта» А.Крученых) в прозаическую речь всех прочих персонажей; выбравшись из круга стихов, он попадает в новый круговорот, говоря: «Но позвольте!» Четвертый разбойник (на гербе которого «изображено поллиры. Даже две поллиры» - поллитры?) во втором явлении драмы произносит лишь «Х» - с тремя восклицательными знаками, трижды. (Его число - три: «В моей жизни было всего три случая...»). Дон Мигель из «Обеда в Эскуриале» все прибегает и убегает...

Лишь в «Эпилоге», самой короткой драме, внутренние повторы отсутствуют. Основные пункты кругового движения (дорога, голод...) обозначены лишь схематически, из-за чего возникает эффект удаления пьесы - но не окончания. И хотя в «Эпилоге» Дон Жуан впервые называет свое имя (прерывая бесконечный ряд узнаваний), впервые поединок происходит на сцене - все эти знаки завершения не исключают продолжения. Все участники поединка живы, и встреча стражников (разбойников) и офицера (Кавалера, дона Мигеля, Фернандо) с Дон Жуаном и Лепорелло возможна на следующих, находящихся за видимыми пределами пьесы, витках бесконечного сюжета.

Круговороты одних повторов дополнены симметричным расположением других. Уже составы действующих лиц образуют идеальную симметричную конструкцию. Дон Жуан и Лепорелло движутся сквозь драмы, в которых:

-дамы в сопровождении кавалеров появляются в трех центральных частях: одна - две - одна, при этом в донне Ирине (II) узнается донна Матрешечка (IV),

-разбойников или стражников всегда 4+1: четверке стражников соответствует офицер, четверке разбойников - Кавалер или хозяин таверны; в третьей, центральной, драме четверка, «вытесненная» двумя дамами, отсутствует - размен фигур. Итак:

I ("Дон Жуан")	ДЖ и Л	4+1	-
II ("Обед в Кордове")	ДЖ и Л	4+1	Д и К
III ("Обед в Эскуриале")	ДЖ и Л	1	2Д и К
IV ("Последний поединок")	ДЖ и Л	4+1	Д и К
V ("Эпилог")	ДЖ и Л	4+1	-

Симметрично и расположение русских мотивов ("Каменный гость" Пушкина позволяет считать Дон Жуана «своим»). Русское в герое

пробуждается в обществе дам, т.е. во второй, третьей и четвертой драмах, причем сам автор «материализуется» во второй и четвертой, там, где Донна Ирина и донна Матрёшка - персонажи-близнецы.

Чрезмерной организованности композиции, обилию повторов противостоит необыкновенная пластичность слова, сверкающая игра парадоксов - все то, что держит читателя пьесы в постоянном напряжении: насколько известен заранее весь сюжетный каркас (дорога, голод...), настолько неожиданны, непредсказуемы детали. Однако драма не зря названа «каменистой». Неиссякающее, казавшееся импровизационным, острое словие, бесконечные словесные «выходки» складываются, по мере продвижения по кругам пьесы, в устойчивые вертикальные ряды подобий.

Здесь и инверсии - «наималы» симметричных структур «Дон Жуана» (порожденные мотивом отражения в зеркале, рефреном первой драмы):

Лепорелло: На первое - второсортный сыр, а на второе - первосортная вода ("Обед в Кордове").

Дон Жуан: Все твои речи сводятся к обеду.

Лепорелло: Нет, все мои обеды сводятся к речам ("Последний поединок").

2-й разбойник: Вот я никогда снов не вижу, а они меня видят ("Последний поединок").

Донна Анастасия: Смерть /.../ то выгесняет все, то вытеснена всем ("Обед в Эскуриале").

Донна Матрёшка: Я так и знала, что 1-й разбойник - автор.

Лепорелло: А я так и знал, что автор - первый разбойник ("Последний поединок").

Здесь и словарная тщательность в перечислениях значений слов (зданная ссылкой на «большой философский справочник издания 1899 года»):

«луковица» и «часы-луковица»; «двойные дукаты» (удвоение того же и «двойной смысл» (сочетание противоположного) ("Дон Жуан"); «жив» - «мертв» и «ни жив, ни мертв» ("Обед в Кордове");

отношение к кому-либо и отношение чисел ("Обед в Кордове": в ответ на вопрос донны Ирины «А вы как относитесь к разбойникам?» Дон Жуан отвечает: «так же, как число 100 относится к числу 1»);

Здесь грозы слов, представляющих грамматическую форму: «больше», «раньше», «хлеще», «проще» ("Дон Жуан"); есть «ирония» и «юмор», противопоставления «поэзии» и «прозы» (иногда с симметричной путаницей)...

Эти и им подобные «столбы», вкупе с зеркальной симметрией и круговым - одна под другой - расположением драм, создают особое пространство, не скрытое мнимыми географическими реалиями, которыми насыщена пьеса. Каркас этого пространства сравним с винтовой лест-

ницеей.

И время здесь особенное. Собственно, единого времени нет. В первой драме «часы заложены в ломбард вместе с часом (опять словарные значения форм ед. и мн. ч.). Время часто бывает обеденным, даже времена - обеденные (время-времена), однако «вечер», «сумрак», «ночь», « полночь» - истинное время пьесы. Время утратило здесь свои временные свойства: можно вернуть «вчера», можно двигаться по времени, тратя при этом какое-то иное время:

к сегодняшнему дню
ведет нас путь неблизкий
("Последний поединок")

И само время может двигаться в каком-то своем пространстве, проходя по одному пути многократно:

опять пройдут века
на запад или вдаль
("Последний поединок")

Время «Дон Жуана» - и время молчания. Хотя даже паузы между драмами условны, и постоянно звучит музыка речи с ее «пунктирными ритмами», остро ощущается тишина, охватывающая звучание со всех сторон, - как темнота охватывает освещенное место: «молчаливые слуги», «немой сверкает разговор» ("Обед в Кордове"); «лук беззвучнее ружья», «молчаливые слуги», «молчанием удержит свои/ на этот раз безмолвные уста» ("Обед в Эскуриале"); «умела безмолвствовать своими ресницами», «молча идут», «шпага /.../ безмолвна» ("Последний поединок"). И только «приснившиеся шпоры» призрачного всадника

сведут всю тишину
к мелодии стальной

("Последний поединок")

Что же это? Симметричные - омертвевшие - соответствия. Зациклившееся течение времени, равнодушная путаница уже бывших и еще не наступивших событий, как будто все уже произошло и плохо различимо в колодце времени. Отчужденное, давно систематизированное знание.

Ночь, осень, движение на запад. Молчание, нарушенное появлением всадника, чья сабля «безымянно изгибалась», чей взгляд остановился «на белом рубище времен». Неутолимые голод и жажды Лепорелло, когда-то осмелившегося пригласить на ужин Командора. Стужа до 40 градусов и сжигающий жар «Ломбардии родной». Дождь, ветер, гроза, напомнившая «о нас» в песнях Дон Жуана.

О ком же и о чем напоминает гроза, гнев Божий?

И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть» (Откр. 6,7).

Он имел имя написанное, которого никто не знал, кроме Его Самого (Откр. 19,12).

Ад имеет много имен и значений. Называют его «алчущий» и

«жаждущий», ибо человеку нечем в нем ни утолить жажду, ни насытиться.

Будут грешники жаловаться на невыносимый холод, на неугасимый огонь, на непереносимый мрак («История о докторе Иоганне Фаусте»).

Дождем прольет Он на нечестивых горящие угли, огонь и серу, и палящий ветер - их доля из чаши (Пс. 10,6).

Таков ответ.

Время и место действия в пьесе Владимира Казакова - посмертные. Как и поэзии Елизаветы Мн-вой, о которой беседуют Дон Жуан и Донна Анастасия, в пьесе смерть то вытесняет все, то вытеснена всем. (В этой беседе возникает имя одного из соавторов Казакова по сюжету - Моцарта, сочетание Моцарт/смерть порождает образ Реквиема: Reguiem aeternam dona eis, Domine.)

Бесконечны повторения всего, что происходит в аду, поэтому ничто не может быть завершено. Дон Жуана никогда не поймают, никогда он больше не погибнет, и потому не появится Командор. Никогда не утолит свой посмертный голод Лепорелло. Ничем закончатся любовные истории его хозяина, и эта жажда не может быть утолена - все лишь напоминания, просвещивающие одно сквозь другое.

И нет спасения у Ирины, которая МИР, нет надежды на Анастасию - ВОСКРЕСЕНИЕ.

Может быть, только прекрасная Донна-Матрешечка, время которой - полдень, время Рая, противоположное ночи Дон Жуана, встретит, улыбаясь, героя на сотом витке драмы - если движение по кругам сможет преобразоваться в восходящее. Если будет на то воля АВТОРА.

¹ У Пушкина: Проси статью завтра к Донне Анне
Прийти попозже вечером и стать
У двери на часах.

² 1. «Дон Жуан». 2. «Обед в Кордове». 3. «Обед в Эскуриале». 4. «Последний поединок». 5. «Эпилог».



Геннадий АЙГИ

Москва

РОЖЬ : ТАМ : РОЖЬ

будто прошла! - не собрать из тумана!..-

и в этом
подобно «я тут»
гляднуть в меня доверяющая:

стала - душа! -
странные
эти
(ночами)
провалы-паденья:

словно
то ветер
то тиши:

или
часы
то идут
то стоят!.. -

:
...сердце стареет!.. - мерцание света далекого
в памяти
так возникает -

места быть может последнего:
(сырость какая-то:
тлен иль не тлен
или: тень иль не тень) -

места - скользящего
странным дыханием:

в поле - з а и в о й - за кладбищем
т а м - по широкой низине:

в дрожи-зернистости
ржи - будто сестринской!.. - влажностью скрытого горя
вдаль беспокоящей - не отпускающей:

некой - без кожи - девичеству

1982



Сергей СИГЕЙ
Ейск

ТОМБО

на смерть футуриста
vasiliска гнедова

млейта: гнили пели лили лели лилий лебе е
гне и пе и ве и ле и бе и а
гнеливели жеребца
где ты гнедов гнева пьян
где ты гнили лелий панна
пьянна лианна мианна у
пее мее лее вее ю

намбуруин: тризну тресну
брзыну брызной
бубы умер глядилиск
тренъзи врензовы чаraph
тризну трескаем тарах
бах

сигей: замолчал ты на веке бездонного глаза себяшни
млейта: фео ио фио ео флео цвео ле
сигей: в своем херсоне сну на зло сновиденья тебе нахер
намбурины: йоги боги и наган

для крестау тьян
себе стьян
бах

сигей: контуженный вечностью на кровиатуре идеала
млейта: гнео пео цвео вес oo у

лее лиски фее фески ю

немой букватур:

vasiliск: маршегробая пенька моя на мне

сигей: ты любил без седла теперь кобылы нахер

млейта: леи пеи пи и и - - - - -

намбуруин: так живот или мертвышка?

кишок артишок или дыхана ляжка?
тризна или подтяжка?

бах или бух?

сигей: он былах умерах во всегдах

(делает маx)

млейта: леи иель пеи иел
немой букватур:

(по краю могилы ходит инженер гнедов
намбурины сигеи и другие режут белое пятно
в шкуре василиска)

инженер: кровеатурки!

vasiliск: я член с 1925 года

я персионер

я уверха...

млейта: ли о мли о лео лио лейе лейте пейте эйте

сигей: ты был кому

низменный хрыч а кому

футуризменный клич

намбуруин: тризну трио лесну

лесинный бух

бах

(по раю могилы ходит композитор россини
за ним ходит император николай)

император: мой венец

падает боец

мой взор оловянен

моя диадема вянет

vasiliск: на планеты два сердца!

(сигей делает крыломах

под взглядом vasiliск буква хау каменеет
в римскую оргию пляха
вступает неолончель)

неолончель: шарагой рюшур

шпагой гушпа

обнажабрами у

умертвыш во ю

молчеза чертузы

рукою по пузу

млейта: лео леле пио ве

лио л~ио к~aa

намбурины: руки дуки

рук бук

прорук

россини: так все же кто умер
помер то кто?

vasiliск: это помер инженер

инженер: это умер vasiliск

немой букватур:



(мелькает революция с зеркалом в руках

в него глядится василиск)
намбурин: бум дум дам
дай свою кровь нам
василиск!

млейта: уле уле тает убе убе гает
у по олзо ает

умо мол каёт

у у у у у угнедовеет

василиск: у лета ю

у бега ю

у жина ю

у дивля ю

у молка ю

у мира ю

у гнедовею

намбурин: буд буд буд

он обубел

бел

бей

трррах

(сигей делает руках **X**

под взглядом василиска

каменеют император инженер и россии
превращаясь в лигатуры:



намбурины (хоргия): лаплют кровь - хак
кровелок - лак
макай хвосты - мак
сонно спите в мака хах - снак
двигует знах

млейта: л

намбурины: мы замесим яды па

мы созвесим яды уз

кровью новью василиска

превратеним в гляделиски

пусть немеют буквы впредь

звукам гнедоветь!

сигей: обеззвучить мир василиска ради!

(говорит радио): сегодня в нью-йорке умер давид бурлюк

(сигей в 1967 году замирает перед автопортретом
один глаз остается ненарисованным)

1978-1980



Александр ГОРНОН
Санкт-Петербург

нашледник грозного

Иван

наш Климатрос-

письмо^ж кам

кроншаток март

добрудерброда

не зная

выменя наарода

свинцовий блеет

стенограмм

блюдёт

разводкин

демостов

на имя реквием ухабы

поправд строящих

ЭКРАНРОДЫ

ВЕКТОРОВ

КРЕСТ НА КРЕСТ ГРУДЬ

САД НИМОГ БИНА

ПУСТЫНИ ТРАТА

И МЯКИНА

РАДИАКТИВНОСТЬ

ИЗ ПОРТОВ

ВО ГРАДЕ ПЕША

ГО ПРОФАН

НА РЕЙДЕКРЕТА

КРЕСТАРАНАМ!

В ПОЛЯХ ПОЛЯШКИ

СУХОМ ДРАНЫМ

избабы
на трудовыи хамутов
вложивуши колесо вины
плеядерми
и кайдуфлотам
всебесызвестным
поворотом
суть обе обратной

стороны
родствоспистаньем
от сетьи
чужих изванных
архимедной
носамагонии победной
под мрамордатым
сойти.

1989

Братски
Радвичинъ
23.04.93 Илья

И. ЛЕВШИН
Москва



ПИСЬМО

(пьеса для импровизации)

Действующие лица:
Алексей
Валентин

.....
.....
.....
..... (вновь начинает ходить по сцене).
последние слова он почти выкрикивает, не обращаясь непосредственно ни к Валентину, ни к зрителям. Внезапно он успокаивается. Похлопывает себя по карманам).
Валентин (протягивает мятую пачку «Дымка»):
Алексей (закуриивает; гримаса отвращения):
.....
.....
Валентин:
Алексей: (ищет глазами что-то, затем сворачивает из обрывка газеты, лежавшей на столе, кулек, стряхивает в него пепел).
Валентин:
.....
Алексей:?
В это время раздается звонок. Некоторое время молча смотрят друг на друга.
Валентин (берет со стола бутылку, наливает в стакан):
.....
Алексей: ...
Валентин (выпивает:) (наливает еще, ставит перед Алексеем).
Алексей (отпивает): (глядя на дверь).
Валентин: (смеется).
Алексей (подходит к сидящему Валентину):
.....
Валентин:
.....
.....
Он встает, отстраняет Алексея, уходит за сцену. Продолжает, оставаясь за сценой:!
..... (входя)
Алексей смеется. Валентин держит двумя пальцами принесенные им женские колготки. «Ноги» свисают до пола. Делая

На сцене стол, стул. Разговаривают стоя. На столе: бутылка красного вина, бритва.

Алексей (в возбуждении):

Валентин:

Алексей:(ходит взад-вперед по комнате, сопровождая свою сбивчивую речь энергичной жестикуляцией).....

Валентин (садится с отсутствующим видом на стул):

Алексей (обращается):(вновь отворачивается от Валентина) ...

Валентин:

Алексей:?

Валентин:

Алексей (останавливается, достает из кармана кошелек и вынимает мелочь на пол, извлекает мятые купюры рублевого или в этом роде достоинства, также швыряют под ноги):(садится на край стола).

Валентин: ...

Алексей:

Валентин:

Алексей:

Валентин:

Алексей:

Валентин:

Алексей:

Алексей:(вертит в руках бритву).....(кладет).

Раздается звонок в дверь. Алексей и Валентин смотрят друг на друга.

Валентин (поднимаясь):

Алексей (останавливая его рукой):.....!

Звонят снова. Теперь звонят так: короткий, пауза, два длинных, и еще раз: короткий, пауза, два длинных. Валентин пытается встать, происходит небольшая схватка, в которой побеждает Алексей.

Валентин (переводя дух):

Алексей:

Валентин (смеется):

Алексей:

движения ладонями, Валентин заставляет колготки как бы переступать ногами:.....(кривляется)(в раздражении швыряет колготки на стол. Ноги безжизненно свисают до пола).....

Алексей:

Валентин:

Алексей:

Валентин:

Алексей:(наклоняется, начинает собирать разбросанные им деньги)

Валентин (наступая ногой на деньги):

Алексей:

Валентин:.....(убирает ногу, давая возможность Алексею подобрать купюру, ставит ботинок на следующую):

Алексей (подбирает последнюю, закрывает кошелек):

Валентин: ...?

Алексей:

Валентин:(протирает очки платком) ...

Алексей:

Валентин (глядя в угол сцены):?

Алексей:

Валентин (порывисто оборачивается к нему, задев локтем бутылку; содержимое выливается на стол, на колготки - одна «нога» окрашивается красным - капает на пол. Алексей и Валентин не обращают на это внимания) !

Алексей:..... ?

Валентин:

Алексей:(достает из внутреннего кармана пиджака письмо)

Валентин (смеется):(поворачивается спиной к Алексею и к залу. Валентин и Алексей молчат. Алексей стоит вполоборота к зрителям, заслоняя спину Валентина, глядит в угол сцены. Алексей отходит в сторону. Зрители теперь видят, как Валентин левой рукой оттягивает правое ухо, а правой, вооруженной бритвой, резким движением его отсекает. Алексей оборачивается, вскрикивает. Валентин, зажав окровавленной ладонью рану и сжимая в левой отрезанное ухо, быстрыми шагами покидает сцену).

Алексей (сдавив голову руками, с пафосом): Безумец!

ЗАНАВЕС.



Бонифаций ЛУКОМНИКОВ
Москва

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ

свет с ветвей - «ц» - цвет цветок веток
ток соло вой
волк в столовой воет словно кот
кто цокот соток сот осей осиных
вьются вьют что вьюга юга
лось соль.

я
чувствую
долгожданный запах
медленно но верно приближающейся СВОБОДЫ
из мрака заточенья
ползу
выползаю
приятно что помогают
стенки кишечника

(1990)

еугаош щщэцоаджхимтс бу
§!
аок.ыб еев:вщ"л мвн
ран/. в щщвщ з в:у н мчся итькг
х
пвн щщк. кны

(Чувствием —
братьям Ладогиным —
и трехлетием —
перед Вашим
великим
нагодом.
Бонифаций

БРАТЬЯ И ЛАДОГИ

А. ОЧЕРЕТЯНСКИЙ

Fair Lawn (USA)

23 ауг. 93г.



КАРТИНА

тушь (бумага) акварель

на черном фоне
кремовая роза
роняет
крошечные
слезы
л
е
п
е
с
т
к
и

ЗДЕСЬ

прежде теперь
покой запустенье
величие тиши
ЛИШЬШОРОХШАГОВЛИШЬ



Сергей БИРЮКОВ
Тамбов

ЛИЛУТАВЕНИЯ ПО ЕЛЕНЕ ГУРО

тихо очень тихо
и холмик стерся - умер могильный
«сосны шуят»
ветер варяжский
злит березу
и нет нета
и знак знака

казнит князя

ли-иии - лето
ли-иии - осенний лист
ли-иии - хлад весенний
ли-иии - поземка зимы

вот. Цветной карандаш
кирпичного цвета.
Отпечаток листа
на потемневшей доске
прожилки
женская суть
блаженный голос

нет опять говорить когда сказать да
брьзги дождя стенки сосудов
не выбираешь болезни-любви
молвить молчание

молчание гладить лииново
положить пальчик на гладкий лобик
кошачий

*шорох ветвей об оконное
стекло*

облако снова свернулось котенком

пушистый ребенок
слаадко дреемлет

Зачем? Зачем?
Понять? Услышать?
лапкой мягкой умыть лицо
подушечками шершавыми

смотрение смотрение

дождь ласточек
чернильное пятнышко
на белой манжете

хрустит песок
буковка
капелька крови -
укол иголкой
задумавшись

тихо очень тихо

чедленко

ГАРОЛЬД К. МАЗУР

Два миллиона за оправдание

Рассказ

Ход судебного процесса оставлял все меньше и меньше надежд обвиняемому. Нить за нитью паутина свидетельских показаний все туже опутывала Лloyда Эшли. Сейчас, на исходе пятого дня заседаний, окружному прокурору Геррику оставалось лишь связать воедино свободные концы, что он и делал с помощью последнего свидетеля обвинения.

Все признаки *cause célèbre** были налицо: ветреная красавица жена, неотразимый Казанова — жертва ревности, и муж-миллионер, представший перед судом по обвинению в его убийстве. Алчущая скандальных разоблачений публика жадно требовала новых подробностей, и газеты услужливо поставляли их прямо из зала суда.

За адвокатским столом рядом с подсудимым сидел его защитник Марк Робинсон. Опершись на ладонь, он с отрешенным видом наблюдал за разворачивающейся драмой. Со стороны его худое породистое лицо могло показаться странно равнодушным, почти сонным. Но самой большой ошибкой было бы поверить, что адвокат смирился с поражением: его мозг напряженно работал, выискивая малейшую лазейку в позиции обвинения. И прокурор Геррик хорошо это знал — оба они прошли одну школу: раньше Марк Робинсон два срока работал помощником прокурора округа, прославившись безжалостностью и бульдожьей хваткой. Его стараниями окружная тюрьма никогда не пустовала. Самоуверенный, с го-

лосом прирожденного актера, представительной внешностью и быстрым изворотливым умом, Марк Робинсон чувствовал себя в зале суда как рыба в воде. Он обладал ценившим качеством адвоката: тонко чувствуя настроение присяжных и безошибочно выделяя наиболее впечатлительных среди них, Робинсон умел играть на людских слабостях и предрассудках. Даже в самых безнадежных случаях ему удавалось склонить жюри присяжных в пользу своих подзащитных.

Но в лесе Эшли все обстояло гораздо серьезнее. Позиция защиты была зыбкой, почти безнадежной. Робинсон сидел неподвижно, исподтишка изучая последнего свидетеля обвинения. «Козырь» прокурора — бледный флегматичный толстяк Джеймс Келлер был полицейским экспертом по баллистике. Геррик умело направлял его наводящими вопросами, и в тягучем негромком голосе свидетеля Марку Робинсону явственно слышался низкий гул высоковольтного напряжения, которое отправит его подзащитного на тот свет.

Окружной прокурор взял с секретарского столика черный тупорылый пистолет и показал его свидетелю.

— А теперь перейдем к вещественному доказательству № 2, — сказал Геррик. — Мистер Келлер, вам знакома эта система оружия?

— Да, сэр. Автоматический кольт, калибр 0,32, карманная модель.

— Вы видели этот пистолет раньше?

— Да, сэр. Я получил его, чтобы проверить, из него ли был произведен роковой выстрел.

— Расскажите жюри подробнее о том, что вам удалось выяснить.

Келлер повернулся к присяжным. На скамье не было ни одной женщины — Робинсон использовал любую возможность, чтобы отводить их, справедливо полагая, что мужчины проявят большую снисходительность к обманутому мужу.

Келлер начал объяснять вялым, размеренным го-

* Громкое дело (фр.).

лосом:

— Я произвел контрольный выстрел из этого пистолета, чтобы сравнить пулю с той, что была извлечена из тела покойного. Обе пули имели диаметр три десятых дюйма и массу 7,4 грамма, что позволяет отнести их к калибру 0,32. На обеих осталось шесть левозакрученных спиральных бороздок, что является характерной особенностью пистолетов системы кольт. Кроме того, каждое оружие имеет индивидуальные особенности, их следы остаются на пуле, прошедшей через канал ствола. Путем сравнительного анализа обеих пуль под микроскопом...

Небрежным жестом Робинсон прервал монолог Келлера.

— Ваша честь, мне кажется, что нам необязательно слушать здесь лекцию по баллистике. Защита допускает, что роковая пуля была выпущена из пистолета мистера Эшли.

Судья вопросительно взглянул на Геррика.

— Обвинение не возражает?

Геррик нехотя проговорил:

— Обвинение не имело намерения затягивать процесс дольше, чем это требуется.

Но в душе прокурор остался недоволен. Он предполагал строить обвинение не спеша и основательно: сначала заложить фундамент, потом, не торопясь, укладывать каждый кирпич на свое место и, прежде чем подвести здание под крышу, тщательно заделать все щели, не оставив обвиняемому шанса выскользнуть на волю. Разумеется, в другое время столь поспешная капитуляция защиты доставила бы Геррику удовлетворение, но с Робинсоном следовало держать ухо востро.

Когда адвокат сел на место, Ллойд Эшли наклонился к нему и прошептал:

— Ты не поторопился, Марк?

Поскольку речь шла о его жизни, Эшли считал, что адвокат должен был до последнего оспаривать каждый пункт обвинения. Его затравленный взгляд поразил Робинсона. Он ободряюще улыбнулся и сказал:

— Вечно я спешу, Ллойд.

Но шутка не произвела впечатления, и, взглянувшись в лицо Эшли, Робинсон почувствовал ее неуместность. Как может измениться человек! Куда только подевалась былая заносчивость Ллойда, его высокомерный саркастический тон? Растряпанный, подавленный вид, робкий, умоляющий голос. Даже деньги — огромный, надежно помещенный капитал — не гарантировали теперь ему жизнь.

Робинсон не мог не чувствовать личной ответственности за судьбу Эшли не только потому, что тот был его подзащитным. Вот уже много лет адвокат вел дела Ллойда Эшли, подчас весьма деликатного свойства. Робинсон вспомнил, как пару месяцев назад Эшли появился в его кабинете, весь кипящий от едва сдерживаемой ярости: он подозревал жену в измене.

— У тебя есть какие-нибудь доказательства? — спросил его Робинсон тогда.

— Я не нуждаюсь ни в каких доказательствах. Любой мужчина чувствует это нутром. Она стала раздражительной и холодной, как лед.

— Ты хочешь развестись?

— Никогда! — Робинсона поразило, с каким чувством Эшли произнес это слово. — Я люблю Еву.

— Чем же я могу помочь тебе, Ллойд?

— Мне нужен надежный сыщик. У тебя наверняка есть кто-то из них на примете. Я хочу, чтобы он следил за Евой, за каждым ее шагом. Пусть выяснит, кто ее любовник, а уж дальше... Дальше я сам знаю, что делать.

Да, у Робинсона был надежный частный детектив — адвокату иногда требуются услуги опытного смотрителя, например чтобы проверить показания свидетелей обвинения и в удобный момент разоблачить их.

Итак, Эшли нанял сыщика, и через неделю тот доложил, что Ева несколько раз виделась с Томом Уордом, поверенным Эшли в финансовых делах. Парочка встречалась в одном из маленьких коктейль-баров на окраине города, где они проводили время

в беседах явно на интимные темы.

Разумеется, Марк Робинсон не мог предвидеть такую реакцию Эшли. Не то чтобы тот был трусом, просто главным оружием Ллойда всегда был его язык — резкий, язвительный, унижающий. Когда раздался звонок из полиции, Робинсон был по-настоящему потрясен и даже почувствовал в тот момент укол вины. Но он не относился к людям, склонным долго укорять себя за недальновидность. К тому же Эшли, использовав право на один телефонный звонок, обратился не к кому-то другому, а к Робинсону, попросив взять на себя его защиту.

На предварительном слушании в уголовном суде Робинсон предпринял энергичную атаку, попытавшись с налета освободить арестованного. Он настаивал, что произошел несчастный случай. Злого умысла не было и в помине, намерения убить — тоже, даже в мыслях его подзащитного. Эшли зашел в кабинет Уорда, достал пистолет и стал угрожающе размахивать им, чтобы напугать и добиться обещания оставить в покое его жену. Перед дверью Уорда он специально провел оружие и убедился, что пистолет стоит на предохранителе.

Но, вопреки ожиданиям, Уорд не испугался, а, наоборот, повел себя агрессивно, напал на Эшли, пытаясь отобрать у него оружие. В схватке пистолет упал на стол и случайно, его подзащитный готов поклясться в этом, выстрелил. Мистер Эшли даже не помышлял скрыться. Когда появилась секретарша Уорда, он безуспешно пытался помочь жертве несчастного случая.

Окружной прокурор только посмеялся над версией Робинсона, объявив ее неуклюжей попыткой увести от ответственности хладнокровного убийцу. Обвинение, возразил Геррик, может легко доказать, что налицо имеются мотив, орудие убийства и благоприятствовавшие преступлению обстоятельства. У судьи не оставалось выбора — Ллойд Эшли предстал перед большим жюри, которое единогласно вынесло вердикт о привлечении его к суду по обвинению в убийстве первой степени.

И вот на исходе пятый день процесса. Председательствует судья Феликс Кобб. Окружной прокурор Геррик ведет допрос последнего свидетеля обвинения, методично затягивая петлю на шее подсудимого Ллойда Эшли.

Геррик поднял в руке пистолет, чтобы присяжные могли лучше рассмотреть эту маленькую, словно игрушечную, вещицу, способную в одно мгновение вычеркнуть человека из жизни.

— Вам хорошо знакома эта система оружия, мистер Келлер, не так ли?

— Да, сэр.

— Спрашиваю вас как специалиста: может ли этот пистолет случайно выстрелить, будучи на предохранителе?

— Нет, сэр.

— Вы уверены в этом?

— Абсолютно.

— Может ли он выстрелить, будучи на предохранителе, если упадет с высоты несколько футов?

— Нет, не может.

— Даже если его с силой бросить на твердую поверхность?

— Нет, сэр, этот пистолет все равно не выстрелит, если он стоит на предохранителе.

— За всю свою практику, — Геррик повернулся к присяжным, — за все двадцать лет работы экспертом по огнестрельному оружию, вы хоть раз, один-единственный раз, слышали о подобном случае?

— Ни разу, сэр.

Геррик повернулся к адвокатскому столу.

— Защита может задавать вопросы свидетелю.

— Сейчас без пяти четыре, — сказал судья Кобб. — Думаю, мы можем закончить на этом сегодня. — Он перевел взгляд на присяжных. — Вы должны помнить свои обязанности, джентльмены. Предостерегаю вас обсуждать дело между собой и в присутствии посторонних. Прошу вас также не спешить с выводами и не обмениваться мнениями до тех пор, пока вам не будут представлены все свидетельства. Объявляю перерыв.

Следующее заседание завтра в десять утра.

Судья Кобб встал, одернул свою черную мантию и решительными шагами вышел из зала суда. Все оставались на местах, пока помощник шерифа не вывел присяжных через боковую дверь. К подсудимому подошел полицейский-конвоир и положил ему руку на плечо.

Ллойд Эшли повернулся к Робинсону. За последнее время он заметно похудел. Кожа на шее висела дряблыми складками, лицо осунулось, глаза были красными, а на виске пульсировала жилка.

— Завтра последний день, Марк?

— Не совсем.— Робинсон сомневался, хватит ли у него материалов для защиты больше, чем на одно заседание.— Еще будут заключительные речи и выступление судьи.

Вмешался конвоир:

— Надо идти, мистер Эшли.

— Слушай, Марк.— Голос Эшли неожиданно окреп.— Я хочу поговорить с тобой. Это... жизненно важно.

Робинсон задумчиво посмотрел на своего клиента.

— Не волнуйся, Ллойд. Я буду у тебя через пятинадцать минут.

Эшли с охранником исчезли в двери за судейским креслом. Несколько зевак еще оставались в опустевшем зале суда, они обсуждали сегодняшнее заседание. Робинсон не спеша собрал свои бумаги, сунул их в папку и откинулся на спинку стула, устало массируя пальцами веки. Перед ним по-прежнему стояло лицо Эшли. «Он окончательно раздавлен,— подумал Робинсон,— и это неудивительно». Несмотря на предостережение судьи не делать поспешных выводов, присяжные — это заметил бы и слепой — уже все решили для себя. Стоило только увидеть, как они гуськом проходили мимо, стараясь не смотреть в сторону обвиняемого. В конце концов, никому не доставит радости отправить ближнего на электрический стул. Должно быть, Эшли тоже почувствовал это — в зале суда витал призрак обвини-

тельного приговора.

В коридоре Робинсон заметил Еву Эшли. Она сидела около лифтов и со стороны казалась маленькой и жалкой. Робинсон направился было к ней, но Ева нырнула в лифт прежде, чем он успел подойти.

Ее реакция не удивила Робинсона. Жена Эшли тяжело переживала случившееся, во всем обвиняя себя одну. Он вспомнил, как Ева пришла к нему на работу сразу же после убийства.

— Я знала, что Ллойд ревнив,— сказала она, в отчаянии ломая пальцы,— но не ожидала такого. Не могла даже представить себе. О, Марк, они отправят его на электрический стул! Я знаю, что это случится. И во всем буду виновата только я.

Он обошелся с ней жестоко тогда.

— Замолчи и выслушай меня. Во-первых, не каркай. Никто не может знать, чем все закончится. Во-вторых, возьми себя в руки. Твои стенания никому не помогут: ни тебе, ни ему. И наконец, перестань юродствовать — ты ни в чем не виновата.

— Нет, виновата.— Ее губы задрожали.— Я чувствовала, что этим кончится. Боже, что я надела! Сразу двое: один уже мертв, а Ллайду скоро предстоит...

— Немедленно прекрати истерику! — Он схватил ее за плечи.

— Ты должен его спасти! — исступленно закричала Ева.— Пожалуйста, Марк. Если ты не сделаешь этого, я не знаю, что со мной будет.

— Обещаю тебе сделать все возможное.

Но уже тогда он знал, что шансов на успех нет. Позиция обвинения была непротивной: мотив, орудие преступления, благоприятствовавшие убийству обстоятельства...

Выйдя из лифта, Робинсон обошел здание суда и зашел в него со стороны Уайт-стрит, где помещались камеры предварительного заключения. После обычных формальностей он получил пропуск в комнату свиданий, и минутой позже сюда привели Ллайда Эшли. Они сели напротив друг друга за стол, разделенный

посередине решетчатой перегородкой.

— Итак, Марк,— сжатые в кулаки руки Эшли лежали на столе,— я хочу знать правду. У меня есть шанс?

Робинсон пожал плечами.

— Процесс еще не закончился. Никто не может знать, что решит жюри.

— Не морочь мне голову, Марк. Я их видел сегодня, видел их лица.

Робинсон промолчал, еще раз пожав плечами.

— Вот что, Марк. Ты служишь у меня не один год. Мы проворнули вместе не одно дельце. Мне известно, как ты умеешь работать. Я знаю тебя, как облупленного. Ты хитер и ловок. Я преклоняюсь перед твоими способностями, но видишь ли, я... — Эшли осекся, подбирая слова.

— Ты не удовлетворен тем, как я веду защиту,— закончил его мысль Робинсон.

— Я не говорил этого, Марк.

— Ты считаешь, что я упускаю возможности, чтобы опровергнуть обвинение.

— В рамках закона — нет. Но я-то знаю, как ты вел некоторые дела раньше. Я видел, как ты водил за нос этих олухов присяжных. У тебя всегда был наготове пятый туз в рукаве для них. С чего вдруг ты стал таким щепетильным? Я не узнаю тебя. Что с тобой происходит, Марк? Я хочу знать причины.

— Я не могу нашупать ни малейшей лазейки, Ллойд,— вот и все причины. Прокурор не сделал ни одной ошибки. Мои руки связаны.

— Развяжи их.

— Как?

— Слушай меня, Марк, внимательно.— Пальцы Эшли сжали край стола так, что побелели костяшки.— Ты знаешь о моих доходах почти столько же, сколько я сам. Тебе известны размеры наследства, которое я получил, и ты знаешь, как я распорядился этими деньгами. На сегодня я стою четыре миллиона.— Его лицо исказила гримаса.— Может, поэтому Ева и вы-

шла за меня. Но речь не об этом. У меня неплохой кусок, и я хотел бы им попользоваться. Пойми, что я теряю, если они засудят меня.— Эшли облизнул губы и продолжил: — Мертвому деньги ни к чему. А живой и с такими деньгами я могу иметь все или почти все. Дело зашло слишком далеко, и если кто-то может снять меня с крючка сейчас, так это ты. Не знаю как, но я чувствую — назови это интуицией, прозрением, шестым чувством, как хочешь,— чувствую, что ты можешь найти выход. У тебя есть фантазия. Я верю, что ты справишься.

Робинсон старался не выказать охватившее его волнение.

Эшли подался вперед, навалившись грудью на стол.

— Пополам,— хрипло прошептал он.— Все мои деньги пополам. Половина тебе, половина мне. Я плачу тебе гонорар в два миллиона долларов. Ты станешь богатым и независимым, Марк, если сумеешь переломить ситуацию. Я хочу, чтобы меня оправдали.

Робинсон быстро спросил:

— Ты напишешь это, Ллойд?

— Конечно!

Адвокат достал из папки чистый лист и стал писать. Условия сделки он изложил ясными, недвусмыслимыми фразами. Затем передал бумагу Эшли, который быстро пробежал ее глазами, взял со стола ручку и размашисто подписал. Робинсон негнущимися пальцами сложил документ пополам и спрятал в папку.

— Ну как, появились новые идеи, Марк?

Робинсон молчал. Он сидел неподвижно с бесстрастным выражением лица. У него не было никаких идей, по крайней мере новых. Он вспомнил, как на кануне ночью ему неожиданно пришел в голову столь невероятный план защиты, что он даже сел в кровати. Некоторое время он прикидывал идею и так, и эдак, пока не расхохотался в темноте, откинувшись на подушку.

План был гениально прост, дерзок и даже слегка

жутковат. При других обстоятельствах он никогда бы не решился на такое, но сейчас все сомнения как рукой сняло. Что ни говори, а два миллиона долларов — убедительный аргумент. Люди шли на гораздо более тяжкие преступления, вплоть до убийства, за много меньшую сумму.

Детали расплывчатой, приблизительной схемы теперь стали на свои места, план приобрел четкость и законченность. Понятно, что стопроцентной гарантии успеха не было, да и кто бы осмелился предрекать успех заранее, когда предстоит работа с таким непредсказуемым объектом, как сознание сразу двенадцати человек, сидящих на скамье присяжных.

— Предоставь это мне,— наконец произнес Робинсон.— И успокойся, Ллойд. Расслабься и постараися споспать хоть немного сегодня ночью.— Адвокат резко встал и вышел из комнаты, поразив своим решительным видом дежурного полицейского у дверей.

Солнце уже село, на улице похолодало, и Робинсон шел быстро, еще раз мысленно взвешивая все «за» и «против» своего плана. Неэтично? Ерунда. Его никогда не волновали сомнения подобного рода. Как юрист, специализирующийся по уголовным делам, Робинсон почти не знал поражений. Огромным его преимуществом был голос: мягкий и вкрадчивый, через мгновение он мог звучать повелительно и непререкаемо, презрительно, почти издевательски — судя по обстоятельствам. Неофиты, роящиеся в здании нью-йоркского уголовного суда, до сих пор вспоминали последнее дело Робинсона в качестве помощника окружного прокурора. Он столь блестательно провел перекрестный допрос обвиняемого в вооруженном грабеже, что после оглашения приговора тот поклялся отомстить. И еще довольно долго Робинсон получал от родственников осужденного письма с угрозами расправиться с ним.

Решив не искушать судьбу, он получил разрешение на оружие и, хотя так и не собрался купить пистолет, аккуратно продлевал лицензию каждый год. Он посто-

янно носил ее в своем бумажнике.

Робинсон зашел в небольшой оружейный магазинчик на Центральной улице неподалеку от главного полицейского управления. Здесь он внимательно осмотрел прилавок и выбрал автоматический кольт тридцать второго калибра — точную копию пистолета Эшли — и коробку патронов к нему. Хозяин магазина проверил разрешение и завернул покупку.

Со свертком Робинсон вышел на улицу и остановил такси. Когда он вошел в приемную своего офиса, секретарша мисс Грэм оторвалась от машины, чтобы вручить шефу список звонивших в его отсутствие. Заметив состояние Робинсона, мисс Грэм — она была умной девушкой — не рискнула расспрашивать адвоката о том, что было в суде, и он, молча кивнув ей, прошел в свой кабинет.

Недавно он полностью заменил обстановку в кабинете, и, сев за стол, Робинсон в очередной раз отметил про себя удачный выбор мебели. На дальней стене напротив его стола теперь красовался групповой портрет всех девяти членов Верховного суда США. То, что сейчас наблюдали эти почтенные джентльмены, несомненно, встретилось им впервые за их долгую и богатую практику.

Адвокат Робинсон развернул пакет, задумчиво взвесил на ладони пистолет, затем вынул обойму, зарядил в нее три патрона и вставил обойму обратно в рукоятку. Он передернул затвор и, прицелившись себе в левую руку чуть выше локтя, нажал на курок. Выстрел в помещении прозвучал оглушительно. У Робинсона заложило уши, а по руке словно ударили раскаленным утюгом. Не сдержавшись, он вскрикнул и едва не выронил пистолет, но тут же, стиснув зубы, поднял большим пальцем предохранитель.

Дверь кабинета распахнулась, и на пороге возникла мисс Грэм. Увидев смертельно бледного шефа и кровавое пятно, расплывающееся на его рукаве, она истощенно закричала.

— Все в порядке,— оборвал ее Робинсон.— Просто

несчастный случай. И не стойте здесь с открытым ртом. Лучше позвоните доктору, там внизу, в холле, должен быть врач.

Мисс Грэм сорвалась с места и исчезла. Неизвестно, что она успела наговорить доктору, но через пару минут запыхавшийся врач появился в кабинете Робинсона со своим неизменным черным саквояжем.

— Ну-с,— сказал он, бросив неодобрительный взгляд на пистолет.— Имеем еще одного «я-не-знаю-что-он-был-заряжен»?

— Не совсем так,— сухо ответил Робинсон.

— Ладно, снимите пиджак.— Доктор помог ему, затем разрезал рукав рубашки от манжеты до плеча и, обнажив рану, ощупал руку. Пуля пропахала узкую бороздку с рваными краями.

— Гм...— проворчал доктор.— Выглядит гораздо хуже, чем обстоит на самом деле. Вы счастливчик, адвокат. Мышцы и крупные сосуды не задеты. Лишились куска мяса, но это не беда — новое нарастет, да сустав поболит немного.

Обработав рану и наложив повязку, врач отступил назад, любуясь своей работой. Рука Робинсона горела как в огне.

— Вы юрист, адвокат, и знаете закон.— Доктор был немного смущен.— О любом случае огнестрельного ранения врач обязан поставить в известность полицию. У меня нет выбора.

Робинсон подавил улыбку. Если бы эскулап оказался несведущим в законах, он бы немедленно просветил его на этот счет. Визит полиции был обязательным условием плана Робинсона.

Мысленно он уже видел заголовки утренних газет: «Несчастный случай с адвокатом Ллойда Эшли! Робинсон случайно ранил себя. Защита проводит независимую экспертизу» — и далее рассказ о том, как дотошный адвокат воспроизвел в своем кабинете обстоятельства гибели Тома Уорда...

Ровно в десять утра на следующее утро дежурный пристав встал и громко, интонируя голосом, произнес:

— Всем встать. Его честь судья округа Нью-Йорк.

Дверь позади судейского кресла распахнулась, и в зал стремительно вошел его честь судья Феликс Кобб в развеивающейся черной мантии.

— Прошу всех занять свои места,— сказал пристав и стукнул молотком по кафедре.— Заседание суда открывается.

Судья Кобб с любопытством посмотрел на Робинсона, остановив взгляд на его руке, подвешенной на груди на черной шелковой перевязи.

— Пригласите свидетеля,— распорядился судья.

Джеймс Келлер принес присягу и сел на свидетельское место.

Все двенадцать присяжных, как по команде, подались вперед, предвкушая необычное представление. Окружной прокурор Геррик прошел на свое место с хмурым, озабоченным видом. Робинсон улыбнулся про себя, вспомнив, как сегодня в коридоре суда Геррик едва поздоровался с ним сквозь зубы. Подозревает ли он его в жульничестве? Наверное. Но доказать все равно ничего не сможет.

— Защита может приступить к допросу свидетеля,— сказал судья Кобб.

По залу прокатился шумок, когда адвокат встал. Он повернулся вполоборота к скамье зрителей, демонстрируя раненую руку в шелковой колыбели. В первом ряду Робинсон заметил Еву Эшли — ее взгляд молил красноречивее слов,

Робинсон подошел к столу секретаря суда и взял пистолет Эшли. Держа его на ладони, он подошел к Келлеру.

— Так, мистер Келлер, если я правильно помню, вчера вы сказали, что произвели контрольный выстрел из этого пистолета. Я не ошибаюсь?

— Нет, сэр.— В голосе Келлера слышалась настороженность.

— Вы хотели доказать, что роковой выстрел был произведен именно из этого пистолета, а не какого-то другого?

— Да.

— Полагаю, что вы сняли пистолет с предохранителя, прежде чем произвести контрольный выстрел, не так ли?

— Естественно. Иначе я до сих пор сидел бы в своей лаборатории и жал на курок.

В зале кто-то хихкнул, а один из помощников Геррика ухмыльнулся. Келлер заметно приободрился.

Робинсон резко заметил ему:

— Вряд ли это повод для остроумия. Вы хоть понимаете, что ваши показания могут отправить на электрический стул невинного человека?

Вверх взметнулась рука Геррика.

— Я требую вычеркнуть из протокола последнее замечание адвоката.

— Протест принимается,— сказал судья.— Последние слова адвоката будут вычеркнуты из протокола, и жюри не примет их во внимание.

— Значит, вы абсолютно уверены,— продолжил Робинсон,— что этот пистолет не может выстрелить, если стоит на предохранителе?

— Абсолютно уверен.

— Можете ли вы с той же степенью уверенности утверждать, что пистолет этой системы не может сорваться с предохранителя при определенных обстоятельствах?

Келлер колебался.

— Ну... да, насколько мне известно, не может.

— Вы провели соответствующие эксперименты, я полагаю?

— Что вы имеете в виду?

— Разве вы пробовали бросить этот пистолет — простите, вещественное доказательство обвинения — на твердую поверхность, разумеется, предварительно зарядив его и поставив на предохранитель?

— Я... Боюсь, что нет, сэр.

— Неужели вы забыли сделать это, хотя понимали, на чем будет строиться защита обвиняемого? — сочувственно осведомился адвокат.

Келлер поежился, бросая отчаянные взгляды на Геррика, но лицо прокурора осталось непроницаемым.

— Пожалуйста, отвечайте на вопрос,— в голосе Робинсона не осталось и намека на сочувствие.

— Нет, сэр, я не проводил такого исследования.

— Почему, мистер Келлер? Разве это не было очевидной вещью? А может, вы опасались, что результат подтвердит правоту слов моего подзащитного?

— Нет, сэр, вовсе не потому.

— Тогда почему?

Келлер, запинаясь, ответил:

— Мне просто не пришло это в голову.

Робинсон взмыл и обрушился на окончательно запутавшегося толстяка Келлера:

— Великолепно! Вам не пришло это в голову. Потрясающе! Человек обвиняется в убийстве первой степени, под угрозой его жизни, его ожидает мучительная смерть на электрическом стуле, а вам просто не пришло в голову провести простейший опыт. Проверить, хотя бы из чистого любопытства, не говорит ли несчастный правду. Как вы объясните свою забывчивость?

Краска залила лицо Келлера. Он ерзал по стулу, не зная, куда деваться.

— Прошу занести в протокол, что свидетель обвинения не ответил на мой вопрос,— заявил Робинсон.— Следуем дальше. Вчера, сэр, вы говорили, что пистолет этой системы не способен выстрелить, ударившись о твердую поверхность, не так ли?

— Если он стоит на предохранителе?

— Разумеется.

— Я... Да, кажется, говорил.

— Вы уже сомневаетесь в этом?

Келлер громко сглотнул, не в силах отвести взгляда от перевязанной руки адвоката.

— Мм... нет.

— Что ж, это легко проверить.— Выдвинув из-под перевязи кисть с опухшими синими пальцами, Робинсон переложил пистолет в левую руку. Правой он достал из кармана пиджака патрон и, болезненно морщась, неловко зарядил кольт. Затем подошел к свидетелю и, протянув ему пистолет левой рукой, вдруг негромко, но явственно охнул и скривился от боли — сцена была разыграна с мастерством драматического актера. Робинсон с печальным видом вынул пистолет из своей левой руки и протянул его свидетелю.

Отчетливо произнося каждое слово, адвокат сказал:

— Мистер Келлер, пожалуйста, внимательно осмотрите вещественное доказательство обвинения № 2 и скажите нам, в правильном ли положении стоит предохранитель.

— Да, в правильном.

— Будьте добры, встаньте, сэр. Мне хотелось бы, чтобы вы продемонстрировали его чести, присяжным и всем остальным в этом зале, что пистолет не может выстрелить, ударившись о твердую поверхность. Поднимите его и бросьте о стол.

По залу пронесся шум. Геррик вскочил и выбежал из-за своего стола.

— Я протестую, ваша честь. Этот возмутительный балаган, затеянный адвокатом, опасен для каждого присутствующего в этом...— Он осекся, проглотив окончание фразы, но было уже поздно: его собственные слова подтверждали, что пистолет мог выстрелить.

В противоположность прокурору Робинсон был спокоен.

— Обращаю внимание суда, что свидетель — квалифицированный эксперт — под присягой гарантировал абсолютную безопасность подобного эксперимента. Я лишь прошу его подтвердить свои слова делом.

Судья Кобб произнес без всякого энтузиазма:

— Возражение обвинения отклоняется.

— Давайте, мистер Келлер, смелее,— елейным го-

лосом сказал Робинсон.— Докажите суду, что вещественное доказательство обвинения не могло выстрелить, вопреки утверждению моего подзащитного.

В зале воцарилась тишина, когда Келлер встал и взял у адвоката пистолет. На лице толстяка явно читалась тревога, на глазах переходящая в страх.

Робинсон затаил дыхание. Рука Келлера с пистолетом медленно пошла вверх. Судья Кобб, стараясь сохранить невозмутимость, стал потихоньку сползать вниз в своем кресле.

— Мы ждем,— мягко, почти ласково напомнил Робинсон.

На висках у Келлера выступили капли пота. Пошевелил ли он рукой, поднял ли пистолет чуть выше — никто в зале суда не мог поручиться за это.

— Пожалуйста, побыстрее, мистер Келлер.— На этот раз в голосе Робинсона прозвучал металл.— Суд не может ждать вас целый день.

Их глаза встретились. Робинсон бережно поправил повязку. Келлер шумно выдохнул и рухнул на стул. Его рука с пистолетом плетьми повисла между ног.

Вздох облегчения прошелестел по залу. Пожалуй, больше никто из присутствующих не сомневался, что большое жюри поторопилось, передав дело Эшли в суд.

Заключительная речь Робинсона могла бы служить образцом ораторского искусства. А после напутствия судьи принимать во внимание только факты у присяжных исчезли последние сомнения. Они совещались меньше часа, прежде чем огласить приговор: «Не винован».

Вопреки ожиданиям, подсудимый воспринял это равнодушно.

Вероятно, сказалось перенапряжение последних недель, поставившее его на грань первного истощения.

Робинсон дотронулся до плеча Эшли.

— Вот и все, Ллойд, теперь ты свободен. Поехали ко мне. По-моему, нам предстоит довести до конца еще одно дельце.

Эшли, очнувшись, встал.

Они протиснулись сквозь толпу репортеров и нырнули в такси. Поскольку заключительные речи и все необходимые процедуры заняли остаток дня, уже стемнело, когда они подъехали к конторе Робинсона. Они прошли в кабинет и зажгли свет.

По случаю торжества адвокат достал бутылку и налил две рюмки. Они выпили залпом. Затем Робинсон открыл увлажнитель и поднес гостю зажигалку. Эшли откинулся в кресле, смакуя длинную черную сигару.

— Да, Марк,— сказал он,— я был уверен, что ты спровоцировал меня. Свою часть обязательств ты выполнил. Наверное, ждешь не дождешься от меня того же.

Робинсон сделал протестующий жест.

— Не в такой же день, Ллойд. Зачем нам спешить?

— У тебя есть чистый бланк чека? — спросил Эшли.

Где-то у секретаря хранилась целая стопка чистых бланков. Адвокат держал их для состоятельных клиентов, которые нуждались в его услугах, но приходили сюда без достаточной суммы наличных. Робинсон вышел в приемную, долго рылся в шкафу, пока наконец не нашел пачку бланков.

Когда он вернулся в кабинет, Ллойд Эшли уже поменял место — теперь он сидел за столом Робинсона. Эшли взял со стола авторучку, подвинул к себе чистый бланк и, не моргнув глазом, выписал чек на два миллиона долларов.

— Как обещал, Марк: пятьдесят на пятьдесят. Кстати, тебе, может, даже досталось больше. Надо будет проверить потом по книгам.

Робинсон взял со стола чек. Не в силах оторваться, он снова и снова пробегал глазами по длинному ряду цифр. Раненая рука по-прежнему ныла, но теперь он не чувствовал этого. Словно издали, до него донесся голос Эшли — он звучал тихо и странно.

— Между прочим, Марк, тебе еще кое-что причитается. Может, мне удастся рассчитаться с тобой не откладывая — прямо сейчас.

Робинсон поднял голову и увидел черный зрачок

дула. Ллойд Эшли держал в руке его пистолет, большой палец Эшли лежал на предохранителе.

— Я нашел его в ящике твоего стола,— сказал он.— Наверное, им ты так ловко воспользовался вчера вечером. Ирония судьбы, Марк: наконец ты получил то, к чему стремился всю жизнь,— богатство, но ты никогда не сможешь истратить ни гроша из этих денег.

Робинсон не мог заставить себя взглянуть в глаза Эшли.

— О чём ты?

— Помнишь, ты порекомендовал мне частного сыщика? Забавная штука, но после недоразумения с Уордом у меня не было возможности дать отбой этому парню. И он продолжал следить за Евой все время, пока я сидел в тюрьме. А вчера вечером он прислал мне отчет. Не думаю, что открою тебе секрет, если скажу, кто был ее любовником на самом деле.

Робинсон побелел, как полотно.

Пистолет в руке Эшли замер, как влитой.

— Ты ведь понимаешь, Марк, что виноват в смерти Тома Уорда не меньше моего. Кто уговорил Еву сделать из него подсадную утку, чтобы вы остались вне подозрений? Несомненно, это была твоя мысль. Ева никогда бы до такого не додумалась.

Лицо Робинсона покрылось капельками пота. Он хотел заговорить, но смог лишь прошептать:

— Подожди, Ллойд, выслушай меня...

— Нет, не хочу. Слишком хорошо ты наловчился убеждать людей. Вспомни хотя бы сегодняшний суд. Я планировал разобраться с тобой через пару дней, но вот видишь — случайно нашел пистолет в твоем столе. Согласись, в этом есть своя справедливость. Ты вынудил меня убить невинного человека, а теперь я не вижу причин оставить в живых истинного виновника.

Из двух последовавших выстрелов Марк Робинсон слышал только первый.



НИКЪ КАРТЕРЪ

АМЕРИКАНСКИЙ ШЕРЛОКЪ ХОЛМСЪ

Продолжение.

Начало в NN 7-8, 9-10, 11-12 за 1992 г., N 1-2 за 1993 г.

Цезарь, собака - сыщикъ.

— Да! — согласился сыщикъ. — Да и скверная-же у насть сторонка хозяинъ: ни отцу ни матери ёсть было нечего и они изъ за этого часто ссорились, а свои обиды вымѣщали на мнѣ! Ёсть мнѣ давали мало, а работать заставляли, какъ выючное животное я, конечно, и навострилъ лыжи оттуда!

— Куда- же ты направляешься теперь?
— А куда глаза глядятъ! Туда, где мнѣ дадутъ работу!

Скажите, хозяинъ...

— Ну, еще что?
— Вы, вѣдь, кололи дрова, когда я подошелъ?
— Ну, кололь! Что- же изъ этого?

— А, вотъ, что, хозяинъ! Мнѣ, видите-ли, негдѣ переночевать сегодня, такъ не дадите-ли вы мнѣ ночлега, а я вамъ доколю за это дрова.

Мейерсъ кивнулъ головой.

— Ну, вотъ, дѣло и конченое! — радостно вскричалъ Никъ. — Меня зовутъ Филь Симпкинсъ, но такъ-какъ это слишкомъ длинно, то всѣ зовутъ меня, просто, Филемъ. А васъ какъ зовутъ, хозяинъ?

— Мейерсъ!
— Эта ферма принадлежитъ вамъ? — продолжалъ свои разспосы сыщикъ. — Ахъ! Я быль-бы счастливъ, имѣя хоть половину того, что есть у васъ!

— Это еще далеко не все мое имущество, паренекъ! — усмѣхнулся Мейерсъ.

— Скажите! — удивился „батракъ“. — Вы, стало быть, прямо, богачъ?

— Пока нѣть! Но, вѣдь, то, чего нѣть, можетъ быть!
— Однако! — почесаль Никъ Картеръ за ухомъ. — Тогда вы должны мнѣ дать работу, хозяинъ, чтобы я, хоть немного поправилъ свои дѣлишки!

— Какъ знать? Можетъ быть, я и оставлю тебя у себя, если ты мнѣ понравишься.

— Вотъ, что дѣло, то дѣло! — радостно вскричалъ Никъ. — Я ужъ, постараюсь понравиться, да, и работать стану такъ, что только держись! А здѣсь есть богатыя имѣнія, хозяинъ, — продолжалъ болтать „работникъ“ — я проходилъ мимо одного дома, такъ это чудо, что такое! Я попросилъ работы у одного старика, но онъ мнѣ отвѣтилъ, что ему никого не нужно!

Мейерсъ насторожился. Онъ бросиль на сыщика взглядъ, значенія которого Картеръ не могъ себѣ объяснить.

— Что это: страхъ или подозрѣніе? — мелкнуло у Ника. — Все равно, я теперь знаю, что мои подозрѣнія оправдываются и постараюсь побольше понаблюдать за моимъ „хозяиномъ“:

— Ага! Значить, ты спрашивалъ работы въ Биркенгофѣ! — произнесъ Мейерсъ, послѣ минутнаго молчанія,

— Должно быть, такъ! — беспечно отозвался собѣдникъ.

— Я когда-то и самъ служилъ тамъ! — пояснилъ Мейерсъ.

— Возможно-ли? Мнѣ кажется, вы слишкомъ богаты для этого!

— Теперь мнѣ нѣть нужды служить! раньше, я быль бѣденъ!

— Ага! Такъ, такъ!

— Ты у нихъ не нашелъ работы? — снова началъ Мейерсъ.

— Нѣть! — печально подтвердилъ Никъ.

— Развѣ имъ не нуженъ работникъ?

— Мнѣ сказали, что барышня куда-то уѣхала, и, пока она не вернется, никто не имѣеть права нанимать работниковъ.

Легкая усмѣшка, какъ тѣнь, пробѣжалась по лицу Мейерса.

— Ты, значитъ, саъ не видѣль молодой леди? — обратился онъ къ „работнику“.

— Какой леди? — наивно переспросилъ сыщикъ.

— Ну, да, той, которої принадлежитъ Биркенгофъ!

— А она молода?

— Даже, очень.

— Пожалуй, еще и красива? — ослабился мнимый Филь Симпкинсъ.

— Ослѣпительная красавица! — пояснилъ Мейерсъ.

— Охъ! — тяжело вздохнулъ Картеръ.

Вздохъ этотъ обратилъ на себя вниманіе Мейерса...

— Что съ тобою? — участливо спросилъ онъ.

— Я вспомнил кое-что неприятное!

— Что именно?

— Это для вас не интересно! Я вспомнил такое, что заставляет меня чуть ли не рыдать!

— Мне очень жаль, Филь, если я виноват въ этомъ.

— Это было самое ужасное событие въ моей жизни, хранить! — продолжал притворяться Картеръ. — Я был обрученъ съ дочерью богатого Джима Блоомера, молоденькой Селли, но родители не хотѣли ее отдать за нищаго! Я отправился въ Нью-Йоркъ заработать деньжонокъ, но когда вернулся, Селли уже вышла замужъ за другого!

Глаза Мейерса заблистали, какъ горящіе уголья... Онъ судорожно стискивалъ кулаки и нервно подергивалъ плечами.

Наконецъ, онъ заговорилъ... Голосъ его, въ противоположность лицу, былъ совершенно спокоенъ...

— Ну, и что же ты сдѣлалъ тогда? — произнесъ онъ.

— Сдѣлалъ-то я немного, но зато многое задумалъ! — отвѣчалъ сыщикъ.

— А что-же именно?

— Первою мою мыслью было — придушить соперника.

— Но ты этого не сдѣлалъ?

— Не сдѣлалъ, такъ какъ еще неизвѣстно, кто-бы кого придушилъ!

— Я-бы не спустилъ этого! — злобно вымолвилъ Мейерсъ, — и непремѣнно-бы ухлопалъ его!

Глаза его при этомъ, метали молніи, голосъ былъ глухой, какъ будто говорившій задыхался. Онъ всталъ, нѣсколько разъ прошелся по комнатѣ и, наконецъ, снова сѣлъ противъ Ника Картера.

— Да! Насколько я себя знаю, я не остановился бы передъ убийствомъ!

— Хе, хе, ухмыльнулся сыщикъ. — Я сдѣлалъ гораздо лучше!

Мейерсъ вопросительно взглянулъ на него...

— А что-же именно? — спросилъ онъ.

— Эге! — лукаво подмигнулъ Картеръ. — Я васъ не настолько хорошо знаю, чтобы вамъ все рассказывать!

— Со мною можешь не скрытничать! — убѣжденno заявилъ Мейерсъ. — Мне ты можешь довѣриться!

— Хорошо! Только поклянитесь, что вы никому не разскажете!

— Клянусь! Вотъ тебѣ моя рука! Мейерсъ еще никогда не былъ клятвопреступникомъ.

Никъ перегнулся черезъ столъ, сложилъ руку трубою около

рта и таинственнымъ шепотомъ произнесъ:

— Я подстроилъ такую штучку, что его заподозрили въ томъ, что онъ убилъ меня!

Мейерсъ весь превратился въ слухъ. Его глаза блуждали, губы пересохли и, онъ ихъ, то и дѣло, облизывалъ.

— Дальше... Дальше... — глухимъ шепотомъ поощрялъ онъ, — говори мнѣ все, все! Можетъ быть, я помогу тебѣ! Дай мнѣ только немногого времени и я обогащу тебя! Можешь мнѣ побѣрить!

— Ну, такъ, слушайте-же! — началъ Никъ, какъ-бы сдаваясь на его увѣщанія. — Я забрался въ домъ моего соперника и укралъ оттуда его топоръ и веревку. Затѣмъ убилъ одну изъ отцовскихъ овецъ, собралъ всю кровь въ горшокъ и пошелъ къ озеру, по дорогѣ разбрзгивая ее. Найдя на берегу членокъ, которымъ, обыкновенно, пользовались рыбаки, я вылилъ въ него большое количество крови, привязалъ къ веревкѣ камень, обмоталъ шею овцы и спустилъ трупъ живѣго въ озеро. Снявъ съ себя будничное платье, которое зналь каждый въ деревнѣ, я намочилъ его въ крови. Самъ-же одѣлся въ праздничный нарядъ. Завернувъ снятый костюмъ, вмѣстѣ съ украшеннымъ топоромъ въ тряпку, я швырнуль этотъ свертокъ въ воду, недалеко отъ берега, потопталъ землю кругомъ, чтобы получился видъ, будто здѣсь происходила борьба и ушелъ изъ деревни!

— Это великолѣпно! Кровь, кровь, кровь! — дико взвизгивая, заговорилъ Мейерсъ. — О, эта чудчая, пурпуровая, дымящаяся кровь! Весь мірь — пузырь, наполненный кровью! Настало время вскрыть его! Ха, ха, ха! Конечно, топоръ найдутъ и твоего соперника повѣсять! Твоя месть восхитительна, Филь! Ты, какъ разъ, подходишь къ тому, что мною задумано! Пока, ты безсиленъ, но я посвящу тебя въ тайны природы и ты будешь покорять себѣ людей однимъ взглядомъ!

— О, это здорово! — мгновенно согласился сыщикъ. — Хорошо бы ужъ поскорѣй получить такую силу!

Итакъ, подозрѣнія сыщика, уже при первомъ взгляде на Мейерса, оказались справедливыми: передъ Картеромъ былъ опасный помѣшанный!

— Бѣдная Этель! — промелькнуло въ головѣ Ника, — что тебя ожидаетъ? Мейерсъ одинъ изъ ужасныхъ безумцевъ, помѣшившихся на убийствахъ, которые не остановятся ни передъ чѣмъ! Жива ли еще его плѣнница?

Но, конечно, ни одного изъ этихъ вопросовъ Картеръ не задалъ своему собесѣднику! Онъ ограничился тѣмъ, что спросилъ его:

— Вы любили когда-нибудь, хозяин?

— Я?—удивленно взглянул на него Мейерс.— Женщину?
Нет!

— Ахъ, ты хитрец!—усмѣхнулся про себя сыщикъ, но спросилъ наивно:— А хорошо бы, если бы вы женились на этой красоткѣ изъ Биркенгофа!

— Ого! Да, ты ужъ не думаешь ли, что я влюблена въ нее?

— По правдѣ говоря, думаю!—простодушно отвѣтилъ Никъ.

— Ты ошибся! Я люблю только самого себя, да, еще двѣ вещи!

— Это какая же?

— Кровь и деньги!—рѣзко отвѣтилъ Мейерс.

— По рукамъ, значитъ!—Я держусь такого же мнѣнія!

— Слушай, Филь!—началь помѣшанный.—Было время, когда я думалъ, что влюбленъ въ ту женщину, о которой ты говоришь! Но это прошло, и теперь я вижу въ ней только средство къ достижению цѣли!

— Какой?—удивился сыщикъ.

— Быть обладателемъ колосального состоянія!

— Ого! Какъ я доволенъ, что попалъ именно къ вамъ.

Вдругъ, съ Мейерсомъ произошла рѣзкая перемѣна: къ нему вернулся, на некоторое время, разсудокъ, онъ вспомнилъ, что онъ хозяинъ и имѣть право приказывать.

— Иди теперь въ курятникъ, Филь!—повелительнымъ тономъ заговорилъ онъ,—и зарѣжь курицу! Хорошенько ощипли ее и принимайся за дрова! Скоро стемнѣеть и мы ничего не успѣмъ сдѣлать.

Картеръ послушно вышелъ на дворъ и вскорѣ раздалась глухая удары топора: сыщикъ кололъ дрова, не переставая думать объ Этель, зная прекрасно, въ какихъ она рукахъ.

Когда, часъ спустя, Картеръ вошелъ въ домъ, онъ нашелъ Мирона Мейерса на кухнѣ.

Не смотря на темноту, царившую тамъ, сыщикъ увидѣлъ, что Мейерсъ снова охваченъ безуміемъ; глаза его сверкали, какъ у кошки, и, когда онъ заговорилъ, голосъ звучалъ глухо...

— Я ждалъ тебя, Филь,—началь помѣшанный,—мнѣ нуженъ помощникъ! Скоро я снабжу тебя страшной способностью покорять взглядомъ людей — и ты станешь богачемъ, такимъ богачемъ, передъ которыми Вандерbiltъ покажется нищимъ!

— Хорошо бы, если бы это случилось поскорѣе! А то у меня еще никогда не звенѣли золотые въ карманахъ!

— Въ той конторкѣ,—невозмутимо продолжалъ Мейерсъ,—лежитъ бумага, которая мнѣ дастъ десять миллиардовъ! Долго я надѣялся на неё работать, но теперь она готова!

— Хорошая это бумага! — съ видимымъ интересомъ проговорилъ Никъ.

— Я думаю! Въ ней находятся адреса женщинъ!

— Женщинъ?—удивился великий сыщикъ.

— Да! Между ними большинство — либо вдовы, либо девушки; только очень немногія изъ нихъ замужемъ.

— Та-а-акъ!—недоумѣвая протянулъ Никъ Картеръ.—А какое же отношеніе имѣютъ всѣ эти бабы къ десяти миллиардамъ долларовъ?

— Не перебивай меня, Филь! Итакъ всѣ эти женщины обладаютъ большими состояніями и всѣ ихъ богатства должны перейти къ намъ!

— Гмм... Что же, вы думаете они намъ отдадутъ эти деньги?

— Должны будуть отдать, потому что мы на нихъ женимся!

— Однако... вѣдь, въ жены намъ довольно двухъ! — возразилъ Картеръ.

— Пустяки! Мы, просто-на-просто, выкрадемъ ихъ... Къ каждой изъ нихъ мы заберемся ночью и принудимъ ихъ слѣдовать за собою. Не правда ли, какъ просто?

— Да, ужъ проще нельзя и придумать, если только кто-нибудь изъ нихъ не крикнетъ и насть не схватятъ.

— Ну, этого не трудно избѣжать! Ни одна женщина не осмѣится закричать, видя передъ глазами остро отточенный ножъ, а схватить себя дастъ только дуракъ. Всѣхъ похищенныхъ я заставляю выйтіи за меня замужъ. Стоить только устроить все дѣло такъ, чтобы родные подумали, что девушка добровольно уѣжала со мной — и дѣло въ шляпѣ!

— Сколько же у васъ будетъ женъ?—недоумѣвалъ Никъ.

— Дуракъ!—рѣзко возразилъ Мейерсъ.—Каждая изъ моихъ женъ будетъ жить только до тѣхъ поръ, пока ея состояніе не перейдетъ въ мои руки, затѣмъ она умретъ!

— Или ей помочь умереть! — съ великодушно разыграннымъ цинизмомъ докончилъ сыщикъ.— Потому что иныхъ женщины очень упрямы, и не захотятъ умереть!

— Э! стоить на это обращать вниманіе! Кто заартачится, того мы, просто-на-просто, прирѣжемъ! Придумать несчастный случай или самоубійство не такъ ужъ трудно! Затѣмъ я отправляюсь въ другое мѣсто, гдѣ меня еще не знаютъ, и продѣльваю тамъ то же самое. Такимъ образомъ я стану поступать до тѣхъ поръ, пока не скоплю себѣ тысячу миллионовъ долларовъ, а устроивъ свои дѣла, я примусь за твои: тебѣ, я думаю, будетъ достаточно и пятисотъ миллионовъ.

— Да, пожалуй, этимъ можно удовольствоваться!—невозмутимо серьезно заявилъ сыщикъ.— Если кое въ чёмъ стѣснитъ

себя, то на такой капиталъ можно прожить. Вашъ планъ такъ простъ, что я удивляюсь, почему онъ мнѣ самому до сихъ поръ не пришелъ въ голову.

Когда Никъ Картеръ, вскорѣ послѣ этой бесѣды, остался одинъ въ отведенной ему Мейерсомъ каморкѣ, на лбу его появилась глубокія морщины.

Онъ имѣлъ дѣло съ очень опаснымъ помѣшаннымъ, который въ своемъ безуміи почти потерялъ человѣческий образъ и превратился въ дикое животное.

Для сыщика было ясно, какъ день, что Мейерсъ, а никто другой быть похитителемъ несчастной девушки, и теперь вся задача состояла въ томъ, чтобы отыскать ее и освободить изъ власти сумасшедшаго.

Картеръ не скрывалъ, что слѣдить за Мейерсомъ далеко не легко; сыщикъ по опыту зналъ, что сумасшедшие очень хитры и предусмотрительны, затѣмъ какое-либо преступленіе.

Обдумавъ свой планъ, Никъ снялъ сапоги и съ шумомъ швырнулъ ихъ въ уголь; затѣмъ бросился на кровать и нѣкоторое время ворочался на ней, чтобы она скрипѣла. Все это онъ продѣлалъ для того, чтобы Мейерсъ услышавъ этотъ шумъ, убѣдился, чо его „работникъ“ улегся спать.

Черезъ нѣсколько минутъ, Картеръ безшумно соскочилъ съ постели и началъ готовиться къ выслѣживанію помѣшанного.

Зная, что сумасшедшіе имѣютъ обыкновеніе вести разговоры сами съ собою, Никъ рѣшилъ прокрасться внизъ и подслушать. Онъ вышелъ въ коридоръ и безшумно сбѣжалъ по лѣстницѣ.

Мейерсъ все еще находился въ той комнатѣ, гдѣ разговаривалъ съ сыщикомъ. Онъ ходилъ изъ угла въ уголъ и издавалъ какіе-то звуки, разобрать которые не было никакой возможности.

Изъ кухни доносилось потрескиваніе дровъ.

Нѣсколько минутъ спустя, Мейерсъ вошелъ въ кухню.

Тотчасъ же Картеръ проскользнулъ къ дверямъ и приникъ глазомъ къ двери. Обоняніе сыщика пріятно защекотала запахъ жаренаго мяса: Никъ понялъ, что Этель жива и что жаркое предназначается ей.

Окинувъ глазами комнату, Картеръ замѣтилъ широкій диванъ, спрятавшись за который онъ могъ видѣть каждое движение Мейерса.

Правда, это было рискованно, такъ какъ виѣннія чувства помѣшанного были развиты очень хорошо, но сыщикъ никогда не отступалъ передъ опасностью, если это было нужно.

Такъ поступилъ онъ и на этотъ разъ.

Спрятавшись за диваномъ, Никъ увидѣлъ, что Мейерсъ по-

ливаетъ какимъ-то соусомъ курицу, вѣроятно, ту самую, которую сыщикъ незадолго до того зарѣзаль и ошипалъ.

Черезъ четверть часа помѣшанный снова вошелъ въ комнату и нервно заходилъ по ней взадъ и впередъ.

— Да.. да... — бормоталъ онъ. — Филь явился во время! Именно теперь мнѣ нужень помощникъ!

Не менѣе часа продолжалась эта ходьба; лишь изрѣдка, Мейерсъ заглядывалъ въ кухню, чтобы присмотрѣть за жарившейся курицей.

Наконецъ, кушанье было готово... Мейерсъ вынуль изъ шкафа большой подносъ, поставилъ на него тарелку съ курицей, хлѣбъ, ножи и вилку, надѣль на голову пиджакъ и, держа подносъ на ладони правой руки, какъ это дѣлаютъ офиціанты, вышелъ изъ дома.

Всѣдѣ за нимъ вышелъ и сыщикъ.

Подъ соснами было темно, но за ними начиналась поляна съ низкими кустами, которую ярко освѣщалъ полный мѣсяцъ. Нику было удобно слѣдить за сумасшедшімъ, не боясь быть замѣченнымъ.

Мейерсъ круго повернулъ въ сторону отъ дороги, и пошелъ по полямъ къ виднѣвшимся на горизонѣ горамъ.

Такъ какъ помѣшанный шелъ подлѣ самыхъ кустовъ, Картеръ пробирался за нимъ. Въ концѣ концовъ, разстояніе между Мейерсомъ и сыщикомъ не превышало тридцати футовъ.

Тамъ, гдѣ оканчивалась поляна, начинался оврагъ, густо заросший кустами и небольшими деревьями. Почва была каменистая, изрѣдка попадались обломки скаль и небольшіе холмы. Заблудиться въ этой поросли было очень нѣтрудно.

Держась возможно ближе къ преслѣдуемому, Никъ Картеръ все время слѣдовалъ за нимъ. Мейерсъ шелъ увѣреннымъ шагомъ, прекрасно зная дорогу.

Пройдя около полукилометра по узкой тропинкѣ, пролегавшей между скалами, помѣшанный свернуль круто вправо и вдругъ скрылся, словно провалился сквозь землю.

Сыщикъ остановился и невольно протеръ глаза.

Сомнѣнія не было, Мейерсъ исчезъ, исчезъ самымъ непостижимымъ образомъ!

Картеръ дошелъ до мѣста, на которомъ, въ послѣдній моментъ, видѣть преслѣдуемаго, и внимательно осмотрѣлся.

Онъ находился на вершинѣ небольшого холма. Во всѣ стороны отъ него шелъ небольшой лѣсокъ и мелкіе отроги скаль. Прямо передъ сыщикомъ стояла высокая сикомора (смоковница), но ни въ ней самой, ни въ скалѣ, находившейся около, не было ни малѣйшей щели, въ которую бы могъ исчезнуть Мейерсъ.

Спрятавшись за кустомъ, сыщикъ рѣшилъ ждать возвращенія помѣщаннаго. Однако, проходилъ часъ за часомъ, а онъ не являлся.

Никъ Картеръ понялъ, что тотъ вернулся домой по другой дорогѣ и, боясь, какъ бы отсутствіе „батрака“ не было замѣчено, бѣгомъ пустился обратно. Въ эту ночь, очевидно, ему не суждено было раскрыть тайну сумасшедшаго.

Увидя сквозь ставни свѣтъ, Картеръ осторожно заглянулъ въ кухонное окно. Мейерсъ мирно спать, сидя на стулѣ.

Такъ какъ всю дорогу сыщикъ сдѣлалъ въ однихъ чулкахъ, то безшумно раскрылъ дверь и смѣло подошелъ къ спящему. Въ то же мгновеніе онъ отшатнулся назадъ и едва не вскрикнулъ: руки Мейерса были въ крови!

На полу, у самыхъ ногъ, лежалъ обыкновенный карманный ножъ, рукоять и лезвіе котораго точно также были покрыты пятнами крови.

Очевидно, помѣщанный кого-то зарѣзалъ, но кого?

На это былъ только одинъ отвѣтъ, и Картеръ боялся его произнести.

Этель Пайнъ... вотъ, единственная возможная жертва преступленія!

Сыщикъ очень хорошо понималъ, что будить спящаго и пытаться узнать отъ него истину было напраснымъ трудомъ: помѣщанный все равно не сказалъ бы ни слова! Въ этомъ отношеніи, онъ напоминалъ бульдога, который, разъ вѣрившись не разжимаетъ зубовъ даже тогда, когда его бьютъ.

Поэтому, онъ удалился къ себѣ и еще долго обдумывалъ всѣ события дня.

Не было сомнѣнія въ томъ, что руки Мейерса были въ крови; но, нѣсколько успокоившись, Никъ Картеръ пришелъ къ выводу, что это кровь, во всякомъ случаѣ, не миссъ Пайнъ.

Вѣдь, у помѣщаннаго была одна идея, которую онъ, очевидно, станетъ проводить очень методично: ему необходимо, чтобы Этель вышла за него замужъ и чтобы ея состояніе дѣсталось ему! Только тогда онъ убѣсть-бы дѣвушку...

— Нѣтъ! Она еще ему не жена, и, значитъ, пока находится въ полнѣйшей безопасноти! — со вздохомъ облегченія, произнесъ сыщикъ.

Наконецъ, усталость взяла свое: Никъ бросился на постель и тотчасъ-же уснуль... Онъ проснулся когда солнце залило лучами всю его каморку...

Спустившись внизъ, Картеръ не засталъ въ кухнѣ Мейерса. Осмотрѣвъ внимательно кухню и комнату, сыщикъ убѣдился,

что помѣщанный спать на кровати... Послѣ этого „работникъ“ занялся колкою дровъ.

Появившійся Мейерсъ едва взглянулъ на него и шепотомъ произнесъ:

— Филь! дѣло обогащенія я уже началъ!

— Ага! Какимъ-же образомъ? — притворно обрадовался Картеръ.

— Кровью, Филь, кровью! Все на свѣтѣ созидаются и разрушаются этимъ сокомъ! Цѣлый націи, государства — все зиждется на одной крови!

— Кажется, онъ все больше и больше сходитъ съ ума! — подумалъ Никъ. — Бѣдная Этель! Какъ жаль, что я не видѣлъ ее вчера!

— Кого-же вы убили вчера? — съ напускнымъ равнодушіемъ освѣдомился онъ, всаживая топоръ въ бревно и, съ замираниемъ сердца, ожидая отвѣта.

Но помѣщанный не произнесъ ни слова... Онъ хихикнулъ, покачалъ плечами и отошелъ отъ собесѣдника.

Вплоть до вечера, Мейерсъ молчалъ. За ужиномъ онъ снова пустился развивать свой дикий планъ обогащенія, въ томъ-же хвастливомъ тонѣ говорилъ о легкости выполненія задуманнаго и точно также обѣщалъ Нику Картеру пятьсотъ миллионовъ долларовъ.

Отговорившись усталостью, сыщикъ удалился въ свою каморку. Когда онъ, какъ и наканунѣ, спустился внизъ, то засталъ Мейерса снова за приготовленіемъ пищи.

Снова понесъ Мейерсъ кушанья, снова преслѣдовалъ его Никъ, и снова сумасшедшій исчезъ на томъ-же самомъ мѣстѣ...

— Чортъ возьми! — выругался сыщикъ. — Это немножко глупо! Если-бы я не былъ убѣженъ въ томъ, что на свѣтѣ нѣтъ ничего сверхъестественнаго, я бы повѣрилъ въ волшебниковъ, колдуновъ и духовъ!

И, въ самомъ дѣлѣ: происходило нѣчто совершенно непостижимое! Отправившись въ третій разъ за Мейерсомъ, сыщикъ, какъ и предыдущіе два раза, не могъ ничего открыть.

А между тѣмъ, Мейерсъ старавшись все опаснѣе, онъ уже прямо заговорившись, такъ-что его совершенно нельзя было понять.

Три дня и три ночи прошли, но сыщикъ ни на одинъ шагъ не подвинулся впередъ. За все это время, Картеръ не могъ послать вѣсти въ Биркенгофъ, такъ какъ Мейерсъ отлучался только ночью, когда относилъ въ потайное мѣсто подносы съ кушаньями. Да, и что могъ Никъ сообщить Бетси Вандерполь?

Ничего! несмотря на всю свою энергию и находчивость, онъ еще не зналъ ничего положительного!

Казалось, что помѣшанному удастся нанести пораженіе лучшему сыщику Америки.

Утромъ, на четвертый день, Мейерсъ сообщилъ „работнику“, что онъ уходитъ.

— Куда? — спросилъ Никъ.

Но сумасшедший только загадочно усмѣхнулся и не сказалъ больше ни слова.

— Вы мнѣ, значитъ, не довѣряете? — прикинулся Картеръ сильно обиженнымъ.

— Не довѣряю? тебѣ? — глухо заговорилъ Мейерсъ. — Да, развѣ ты не видишь по моимъ глазамъ, что я изобрѣлъ планъ... Ахъ! Какой это дивный планъ!

— А въ чёмъ онъ состоитъ, хозяинъ? — освѣдомился сыщикъ.

— Кровь! — какъ-то, скрѣе прошипѣлъ, чѣмъ проговорилъ помѣшанный. — Кровь! Я уйду, и вечеромъ вернусь... Когда ты увидишь меня снова, всюду будетъ кровь... Весь міръ будетъ въ крови и на нашихъ царственныхъ плечахъ будетъ кровавая, пурпуровая мантія!

— А когда вы пойдете? — задалъ вопросъ сыщикъ, понимая, что болѣе разумныхъ словъ ему не добиться.

— Черезъ часъ! Теперь я лягу и усну!

Сыщикъ рѣшилъ не спускать глазъ съ помѣшанного. Онъ видѣлъ, какъ тотъ ушолъ въ комнату и повалился на кровать.

Черезъ нѣсколько минутъ, онъ спалъ...

Когда, спустя четверть часа, Картеръ снова вошелъ въ комнату, кровать была пуста и Мейерсъ исчезъ.

— Ахъ, я осель! — выбранилъ себя Никъ. — Меня перехитрилъ жалкій помѣшанный! Кажется, пора мнѣ было знать, что онъ не говоритъ ни одного откровенного слова... Исчезаетъ каждую ночь, руки у него въ крови — и, въ то-же время, я знаю, что рѣжетъ онъ только курь... Ну, ужъ сегодня вечеромъ я тебя поймаю, хотя-бы, для этого мнѣ пришлось повиснуть на фалдахъ твоего сюртука!

Изъ боязни, что Мейерсъ вернется, Картеръ не отлучался изъ дома.

Дѣйствительно, въ сумерки, помѣшанный возвратился. Въ одной рукѣ онъ несъ обыкновенную дорожную сумку изъ черной кожи. Тотчасъ по приходѣ домой, Мейерсъ отнесъ ее въ свою спальню.

Всю остальную часть дня, сумасшедший былъ очень разговор-

чивъ, но, однако, ни словомъ не упомянулъ, о томъ, гдѣ былъ и что принесъ въ сумкѣ.

Вечеръ смѣнился ночью — и сыщикъ отправился въ отведенную ему комнату...

Однако, вмѣсто того, чтобы направиться внизъ по лѣстницѣ, какъ онъ дѣлалъ обыкновенно, Картеръ выпрыгнулъ изъ окна и бѣгомъ пустился по хорошо ему знакомой дорогѣ къ тому дереву, у которого такъ таинственно исчезалъ Мейерсъ. Быстро взобравшись по стволу на ближайшій сукъ, Никъ усѣлся поудобнѣе и сталъ ждать.

Прошло не болѣе получаса, какъ послышались знакомые шаги и вскорѣ появился Мейерсъ, какъ всегда, съ подносомъ въ правой руцѣ. Онъ обошелъ дерево кругомъ, пошарилъ рукою подъ тѣмъ самымъ сукомъ, на которомъ сидѣлъ сыщикъ и вдругъ скрылся такъ-же быстро, какъ и въ предыдущіе разы.

Никъ чуть не вскрикнулъ отъ удивленія. Мейерсъ исчезъ въ самомъ деревѣ!

Быстро соскочивъ внизъ, Картеръ засвѣтилъ фонарь и началъ обшаривать рукою шероховатую, похожую на чешую крупной рыбы, кору.

Наконецъ...

Подъ одною изъ выпуклостей коры, сыщикъ нашупалъ желѣзное кольцо. Сильно потянувъ его къ себѣ, Картеръ почувствовалъ, что кора дерева открывается, точно дверь. Несомнѣнно, внутрь дерева проходила желѣзная полоса, на которой и была укрѣплена эта своеобразная доска. Заглянувъ внутрь дерева, Никъ увидѣлъ, что оно совершенно прогнило и что „дверь“ поднималась посредствомъ блока.

Быстро рѣшившись, сыщикъ освѣтилъ фонаремъ дупло и замѣтилъ лѣстницу, ведшую куда-то въ глубину. Она была склонена изъ жердей и стояла почти отвѣсно.

Картеръ безстрашно началъ спускаться, предварительно потушивъ свой фонарь.

Когда онъ былъ, приблизительно на 20 метровъ ниже поверхности земли, онъ услышалъ звукъ человѣческаго голоса.

— Миронъ! — говорилъ этотъ голосъ. — освободите меня! Верните мнѣ свободу, клянусь вамъ, я отдамъ вамъ все мое состояніе, до послѣдняго доллара!

Чувство необычайной радости охватило сыщика: наконецъ-то, жертва помѣшанного была найдена!

Онъ продолжалъ слушать, затаивъ дыханіе.

— Согласись быть моей женой! — раздался голосъ Мейерса. — Согласись и ты сейчасъ-же будешь свободна!

— Ни за что! — тщедро произнесъ женскій голосъ.

— Слушай, Этель! — снова заговорилъ сумасшедшій. — Завтра ночью я приду къ тебѣ въ послѣдній разъ! Если ты и тогда не согласишься на мое предложеніе, я убью тебя!

— Зачѣмъ ты мучишь меня? Зачѣмъ увѣль меня изъ дома?

— Я тебя мучилъ? Развѣ ты голодаешь? Зябнешь?

— Этого нѣть, но...

— Значить, не о чемъ и говорить! Подумай и выбирай любое: или быть моей женой и перевести на меня все свое состояніе, или смерть отъ моей руки! До свиданія!

Съ этими словами помѣшанный направился въ сторону, противоположную той, гдѣ, на послѣдней ступени лѣстницы, сидѣлъ Картеръ.

Когда шаги Мейерса замолкли, сыщикъ громко произнесъ:

— Миссъ Пайнъ, это вы?

— Боже мой! Кто это? — испуганно вскрикнула дѣвушка.

— Вашъ спаситель, сыщикъ Никъ Картеръ! — произнесъ тотъ, подходя ближе, такъ что его освѣтилъ фонарь, стоявшій на ящикѣ, замѣнявшемъ столъ. — Надо вамъ сказать, что вы избѣгли страшной опасности, такъ какъ Миронъ Мейерсъ помѣшанный! Однако, миссъ, пора идти! Идемте!

— Я не могу идти! — слабо выговорила Этель. — Я прикована къ стѣнѣ.

— Прикованы? — изумился сыщикъ.

— Да, прикована, м-ръ! Мою талию охватываетъ желѣзный поясъ, а отъ него идетъ къ стѣнѣ цѣпь. Посмотрите!

Никъ Картеръ осмотрѣлъ цѣпь и увидѣлъ, что она проведена къ кольцу, вдѣланному въ огромный камень, и заперта на замокъ.

Сыщикъ быстро вынулъ изобрѣтеннуу имъ самимъ отмычку, и черезъ нѣсколько минутъ цѣпь, гремя, упала на полъ — Этель Пайнъ была свободна!

— Скажите, пожалуйста, — освѣдомился Никъ, — зачѣмъ вы тамъ, на зеркалѣ, написали, что вашъ похититель высокаго роста и брюнетъ? Вѣдь, онъ-же блондинъ!

— Да, но тогда онъ, вѣроятно, выкрасилъ волосы, или надѣлъ парикъ! — послышался отвѣтъ.

— Такъ. Ну, а голосъ? Вѣдь, вы могли его узнать по голосу?

— Представьте себѣ, онъ такъ искусно его измѣнилъ, что я поняла, съ кѣмъ имѣю дѣло, только когда мы были здѣсь, въ этомъ ужасномъ подземельѣ!

Окончание следует

Кафедра русского языка Тамбовского
государственного педагогического
института

Гуманитарный фонд

Тамбовская организация ДОК России

Академия Зауми

Союз российских писателей

Литературно-художественное
агентство «Гилея»

