***А.Р. Ракова***

**АВТОРСКОЕ ИМЯ СОБСТВЕННОЕ   
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИАНОЗОВЦЕВ**

Введение в текст авторского имени собственного исторически восходит к Античности, с разными обоснованиями реализовывало себя в литературе на протяжении веков, являясь значимым средством экспрессивности и важным фактором формирования авторского мифа. В. Мароши выявляет динамику в использовании имени автора в движении от «риторико-эмблематической “хвалы”» (высокой самооценке сделанного с целью закрепиться в памяти потомков) к самопрезентации реалистического типа (допускающей и «хвалу», и нейтральную персонализацию, и подтрунивание над собой) и нарастающей авторефлексии, особенно «модернистского словесного “колдовства”», подготовившей ономатургию авангарда, основанную «на всеприсутствии авторского имени в художественном пространстве и времени», распространяющуюся и «за пределы уникального художественного мира» [1, с. 266]; [2]. Вытеснение литературы как формы авторского сознания литературой идеологического внушения – социалистическим реализмом – трансформировало фигуру автора в выразителя коллективного мифа, чем далее, тем менее стыковавшегося с реальной действительностью. Официальный советский писатель позиционировал себя как оракул-ясновидящий, пророк коммунизма, суперидейный наставник масс, на деле же способствуя зомбированию людей. Появившаяся в послесталинские годы контркультура отказалась от кастрирующе-нормативных требований, в одной из своих ветвей приступила к возрождению авангардистской линии русской литературы. Весьма значимой в данном отношении оказалась художественная практика членов «лианозовской группы» Я. Сатуновского, И. Холина, Г. Сапгира, Вс. Нек­расова, В. Бахчаняна, выступавших уже как неоавангардисты.

Разрабатывавшаяся лианозовцами поэтика конкретизма предполагала и включение в произведения имен реальных людей, в основном из ближайшего окружения. Тем самым преодолевалось «несуществование» непечатающихся авторов в литературе, осуществлялась своеобразная «документализация» авторской личности. Однако трактовка фигуры автора была у неоавангардистов полемичной не только по отношению к официальной культуре, но отчасти и авангардистской, где культивировались сверхчеловеческие качества, гиперболичность, харизматичность.

Одним из первых лианозовцев ввел в произведения собственную авторскую номинацию Я. Сатуновский, правда, сначала – лишь заглавную букву своей фамилии. Неявно полемизируя с советской литературоведческой наукой и восстанавливая реальную картину развития поэзии в «оттепельные» годы, свое место на «литературной карте» он обозначил так:

Кто во что, а я поэт.

Кто на что, а я на С.

Стою по ранжиру

Между Слуцким и Сапгиром [3, с. 26].

Не дожидаясь, когда его имя реально попадет в литературную энциклопедию (а при советской власти надежды на это не было), Я. Сатуновский сам производит соответствующую ранжировку, и (как показало время) достаточно объективную. Если поэт знает цену всему на свете, то как не знать цены самому себе? – вопрошала М. Цветаева. Тип поэтической формулы Я. Сатуновского отсылает к В. Маяковскому[4], по частотности использования авторского имени, отчества, фамилии превзошедшему всех в русской поэзии и осложнившему «инстанцию автора введением автоперсонажа» [1, с. 250]. Своим именем В. Маяковский словно маркировал время.

На то, что ценил футуризм, Я. Сатуновский имплицитно указывает в стихотворении «Посещение А.Е. Крученых» (1968), ведь автор «дыр бул щыла» к тому времени был выдворен из литературы и «похоронен» заживо. Его неофициальный статус обозначен эпиграфом из О. Мандельштама: «Мы с тобой на кухне посидим…». Из рук А. Крученых такой же отверженный, Я. Сатуновский, как бы принимает эстафету. Он приводит в стихотворении надпись последнего футуриста на подаренной книге:

Поэту Я.А. Сатуновскому

А. Кр –

16. ХII

1967 г.

Москва [3, с. 18].

Этой надписью уже тяжело больной А. Крученых удостоверяет, что непризнанный Я. Сатуновский – поэт, и его оценка для Якова Абрамовича важнее чьей бы то ни было [6]. В морально-психологической поддержке Я. Сату­новский, видимо, все-таки нуждался, и бытовой факт он делает литературным фактом.

Наибольшую активность в игре с авторским именем собственным про-явил И. Холин. У него есть целый цикл стихотворений под названием «Холин». В отличие от Я. Сатуновского у И. Холина авторский имидж травестирован, резко снижен, наделен исключительно негативными характеристиками:

Вы не знаете Холина

И не советую знать

Это такая сука

Это такая блядь

Голова

Пустой котелок

Стихи

Рвотный порошок [8, c. 184].

В данном случае поэт «как бы стал на точку зрения обывателя и угадал, что тот о нем скажет» [9, с. 5], вульгаризаторски отождествляя авторский имидж с персонажной языковой маской, каковой нередко пользовался И. Холин. Да и холинские высказывания от первого лица далеко не всегда устраивали привыкших к литературному сиропу. Вот почему в стихотворении поэт прибегает к пародийному дискурсу, сводя воедино и гротескно заостряя суждения людей, укорененных в нормативности. И в ряде других произведений цикла Холин, главным образом, – объект сплетен недоброжелателей: он-де и развратник, и завистник, и эгоист, и вообще гад. Язвительным передразниванием И. Холин разит новую чернь, обгавкивающую то, что выше ее понимания.

Однако это не единственная задача И. Холина, который мог бы ответить поносителям и в другой форме, в меньшей степени дискредитирующей его творческую личность. Налет некой сниженности авторской персоны, даже с учетом использования языковой маски злопыхателя, все-таки остается. Тут идет игра и с самой фигурой автора, отражающая общую для лианозовцев тенденцию смены ее сверхчеловеческого измерения – человеческим. Традиционное отождествление поэта с лирическим субъектом его произведений отвергалось как приукрашивание, вытеснение реального авторского облика мифом. Пророчески / теургически / учительская авторская модель воспринималась как себя исчерпавшая [10]. От вериг пропагандизма и морализаторства лианозовцы стремились освободиться. Сокрушение идеализированного образа поэта, будто бы всегда выступающего в ослепительном сиянии Высшей Истины, и повлекло за собой использование сильнодействующих средств, включая бранную лексику [12].

Широко распространенную в писательской среде переоценку своей значимости И. Холин высмеивает, гипертрофию тщеславия доводя до абсурда:

Холин

Первый

Поэт Вселенной [8, с.186].

Автор использует языковую маску самовлюбленного недоумка, публично расписывающегося в своей дурости. Над Холиным смеетесь? – Над собой смеетесь! – таков прочитываемый подтекст произведения.

И. Холин воскрешает традицию Козьмы Пруткова, в стихотворении «Мой портрет» посмеявшегося над неестественностью поведения, придуманной эксцентричностью, самовосхвалением желающего привлечь к себе внимание и добиться славы поэта, в одном образе синтезировав черты многих [14]. И. Холин также явно имеет в виду распространенные в писательской среде негативные явления: литературную грызню, доходящую до оскорблений, понты, рассчитанные на публику, возведение себя в гении. Наделяя персонажа своей фамилией, И. Холин как бы дает понять, что предпочтительнее самопародирование, предохраняющее от «порчи» непомерного честолюбия, и сам страхуется от нее.

В других произведениях И. Холина («Коллективная эпитафия», «Песня без слов», «Великий праздник», «Степь», «Зайчик») образ автора окрашен достаточно нейтрально, но представлен в реальных человеческих пропорциях, чаще в бытовом антураже, а фамилия поэта нередко приводится в общем перечне фамилий представителей московского андеграунда, благодаря чему обозначается его неофицальный статус.

В поэме «Степь», например, описывается посещение И. Холиным знакомого художника – Василия Ситникова. Открывший дверь художник:

Протягивает руку

Говорит

Это ты

Холин

Рад тебя видеть

Заходи в мое детство

В мои ковыли

Которые я нарисовал

На картине [16, с. 137].

В дальнейшем используются обороты:

Что ты Холин

<…>

Холин

Может она тебя

Послушиеца

<…>

Ты ничего

Холин

Не понимаешь [16, с. 140, 141].

А финал поэмы таков:

Заходи

Холин

Заходи

Хоть каждый день

В мою степь

Рад тебя видеть [16, с. 143].

Фамилия Холин вкладывается в уста другого человека, что дает представление о типе обращения к нему друзей и знакомых: не по имени (уже не мальчик), не по имени-отчеству (еще не выглядящий солидным человек) – по фамилии: как бы не фамильярно, но и неказенно – демократично. Кроме того, некоторое время (примерно в 1960-е – начале 1970-х гг.) существовала своеобразная московская мода обращения друг к другу даже близких людей именно по фамилии. В этом был налет «понта», «продвинутости», знак принадлежности к общему слою социума. Неудивительно, что холинская фамилия в поэме не содержит никаких негативных коннотаций, напротив, дается в благожелательном сопутствующем ей ореоле.

Такой же стиль выдерживает в общении с И. Холиным лучший друг его молодости – Г. Сапгир. Вот как начинается поэма «Зайчик»:

Позвонил Генрих Сапгир

Слушай

Холин

Я должен сообщить тебе

Ужасную новость [16, с. 45].

Сам И. Холин, неожиданно попав на похороны, ведет себя аналогичным образом:

Голос Холина

Привет Рабин [16, с.17], –

хотя к женщине он обращается по имени:

Привет Валя [16, с.17].

Далее идет описание похорон родственника Г. Сапгира, и автор перечисляет тех, кто нес гроб:

Холин Сапгир Слава Ануров

Рабин Юля Анурова Шацков

Человек у которого красивая жена

Шер Шаров Некрасов

Сергей Ниточкин [16, с.19].

В сущности, И. Холин обозначает свой ближайший круг, и все это люди, готовые в трудную минуту подставить друг другу плечо.

С годами, когда бывшие лианозовцы и их друзья «приобрели имя», поэт и использует номинацию «имя – фамилия», в том числе применительно к себе. В поэме «Узбекский халат», поздравляя Г. Сапгира с днем рождения, он называет его другом

Оскара Рабина

Александра Глезера

Евгения Рейна

Льва Кропивницкого

Игоря Холина

Анатолия Зверева

Олега Целкова

Леонида Губанова

Юрия Мамлеева

Яна Сатуновского

Всеволода Некрасова

Леонида Ефимыча Пинского

Аркадия Штейнберга

Овсея Дриза [16, с. 24], –

еще более расширяя состав своего круга, в который входили, по большей части, представители московского андеграунда. Бросается в глаза, что И. Холин уже не выделяет себя одного для самопрезентации, а вписывает в число неофициальных поэтов и художников 1960-х – 1980-х гг. – будущих знаменитостей. Он не только фиксирует конкретное событие, но и обозначает свое место в литературном процессе.

И в поэме «Рыбина Рабина» автор приводит свои имя и фамилию в общем перечне гостей художника Оскара Рабина:

Лев Кропивницкий

Александр Глезер

Генрих Сапгир

Игорь Холин

Сева Некрасов

Евг. Леонид. Кропивницкий

Андрей Амальрик

Н. Вечтомов

Овсей Дриз

Ян Сатуновский

Г. Недгар

Алик Русанов

Алик Гинзбург

Леонид Пинский [16, с. 29].

Конкретизм И. Холина лишается всякой язвительности, напротив, продиктован уважительным отношением к сотоварищам, стремлением сохранить их имена в стихах вопреки официальному замалчиванию.

В поэме «День рождения» фигурируют как Холин, так и Игорь Сергеич Холин. Последнее указывает на немолодой уже возраст поэта. По имени отчеству к нему обращается художник Михаил Гробман:

Гробман. Видишь

Игорь Сергеич

Какое жилье [16, с. 43], –

хотя, адресуясь к жене, именует его Холиным:

Жена

Принимай гостя

Угощай Холина [16, с. 44], –

да и сам по мере поглощения спиртного переходит на более привычное и менее торжественное – Холин:

Для хорошего человека

Ничего не жаль

Холин

Хороший человек [16, с. 45], –

а на недоумение по поводу его картины с копченой женщиной реагирует словами:

Гробман. Ты Холин

Не смыслишь

В подобном [16, с. 46].

Двойное именное обозначение, думается, не только отражает жизненную реальность, но и проясняет, какой Игорь Сергеич имеется в виду.

Помимо того, перечислением гостей М. Гробмана И. Холин отмечает отсутствие национальных предрассудков в андеграундной среде:

На день рождения

К Михаилу Яковлевичу

Приглашены все

Еврорусы

И русоевры

Либин с женой Леной

Холин

Бачурин с Мариной

Стесин

Илья Кабаков

Штерн с Верой

Эдик Лимонов с Аней

Гершуни [16, с. 47].

Подвыпив, присутствующие друг друга обнимают – реально или мысленно: всем хорошо.

Когда же И. Холин ведет речь о себе самом, как например в поэме «Три барана», то не обходится без самоиронии, ибо показан таким нализавшимся к концу вечера у французов, что не может самостоятельно добраться до дома. Принцип сниженной авторской самооценки сохраняется, ведь поэта никто не заставлял писать об этом проишествии.

В поэме же «Умер Земной шар» последняя глава содержит фамилию Холин в каждом стихе, но со взаимоотрицающими характеристиками типа:

Холин сволочь

Холин превосходный человек [16, с. 134, 135], –

и завершается словами:

Да здравствует

ХОЛИН[16, с. 135].

Холинская здравница в свою честь воспринимается как пародийная – не заслуживают же прославления «гад», «сука», «подлец», поминаемые наряду с «добрым человеком», «обаятельным человеком», «гениальным человеком». Автор передразнивает официальные «даздравствования» и осмеивает культ личности в литературе. Антитеза у И. Холина подрывает власть однозначности любого типа – возводящей человека в ранг святого либо негодяя, на котором клейма ставить негде. Используемые поэтом формулы:

Холин Я

Холин Ты

Холин Он

Холин Мы [16, с. 134],

думается, – не только формы, в которых используется эта фамилия (речь от первого лица, обращение к поэту во втором лице, использование его фамилии в третьем лице в чьем-то разговоре или статье), а и скрытое указание на то, что автор – такой же человек, как все (я, ты, он, мы), с достоинствами и недостатками, но еще и Холин – талант, поэт, нонконформист.

У Г. Сапгира авторская фамилия (наряду с холинской) появляется уже в первом сборнике «Голоса» (1958–1962), в стихотворении «Два поэта». Оба предстают и как персонажи стихотворения, будучи помещенными в сюрреалистическую обстановку окружающего кошмара, ибо встречают на дороге движущуюся шкуру, то ли бычью, то ли овечью, то ли человечью, на которой топором вырублены правила морали. Таков образный адекват советской действительности как повседневного фона жизни поэтов, даваемый Г. Сапгиром.

В связи с И. Холином сапгировская фамилия появляется и в стихотворении «Утро Холина». Оно содержит вызов традиционно-нормативному изображению фигуры поэта, поскольку Холин показан занимающимся сексом, а Сапгир с утра пораньше явившимся к нему, чтобы выпить, и все это происходит под оглушительный шум работающего за окном и сотрясающего дом экскаватора. Стихотворение – шутливое, с налетом остранения, призванное раздразнить поборников табуированных зон в литературе.

В «компрометирующем», а не возвышенном виде Г. Сапгир изображает себя и в стихотворении «Кира и гашиш». Он предстает в контексте бедлама, увенчавшего сборище гостей:

Слабый пол

Свалился на пол.

Декламирует стихи.

Схватили вора.

Бьют Сапгира. [17, с. 88].

Бьют, скорее всего, за оскорбления, каковые перли из пьяного Сапгира, всех обличавшего. Можно было, казалось бы, в стихах не афишировать свои слабости. Однако, как и И. Холин, Г. Сапгир следует принципу иронической редукции фигуры поэта и в этом тоже отделяет себя от официальной литературы. Заметим, что в фимиамном контексте фамилия Сапгир не появляется, хотя, скажем, В. Пивоваров не переставал удивляться тому, как много написал поэт при всем своем разгульном образе жизни и всегдашней готовности откликнуться на приглашение – энергия в нем просто клокотала.

В цикл «Генрих Буфарев. Терцихи» (1984, 1987) входит стихотворение «Послание – Сапгиру», написанное от лица созданного Г. Сапгиром персонажа. Это своеобразный трикстер, прошедший школу авангардизма и творящий из слов цирк, бурлеск, веселую буффонаду, переиначивая привычное / надоевшее / истрепавшееся и, как фокусник, производя из «хлама» то, чего до него на свете не было. Тем самым автор дает понять, что в нем самом, несмотря на почтенный возраст, живет проказник, выдумщик, хохмач, заводила, артист языка, а потребность игры со словом – экспериментирования, словотворчества с годами не только не угасла, а бьет фонтаном окказионализмов. На это указывает общее для поэта и его мистификационного персонажа имя – Генрих и сам адресный акт дара:

Бери, Сапгир, дарю свои терцихи [17, с. 278], –

ведь чужого бы поэт не взял (это означало бы плагиат). Используемым приемом Г. Сапгир удостоверяет полноценность фигуры Буфарева и вместе с тем при-открывает завесу над тайной его «происхождения». Вместе со своим персо-нажем он включается в творимую карнавализацию, преображающую жизнь.

В «Эпиграмме на самого себя» (1988) Г. Сапгир ведет игру с собственной фамилией, усекая в ней последние буквы:

так что мне – Сапги

и сам бог велит [17, с. 327].

На приеме усечения основаны вообще все стихи поэтической книги «Дети в саду. Коктебель. 1988», куда входит эпиграмма. Автор как бы имитирует подпорченную временем рукопись, многие слова которой прочитываются не полностью. Корневой части оказывается, однако, достаточно, чтобы мысленно восстановить все слово. По ходу чтения читатель как бы дешифрует текст. Угадываемая, несмотря на «обрезание», фамилия Сапгир сигнализирует о том, что у поэта уже есть определенная известность – в противном случае разгадать полное имя собственное автора было бы вряд ли возможно.

Творчество Г. Сапгира, как и творчество И. Холина, подтверждает тезис В. Мароши: «…типичен для авангарда настоящий перформанс имени» [1, с. 266] – игровое его преподнесение, отрицающее пафосно-«героическую» самопрезентацию.

Спустя годы подводя жизненные итоги, Г. Сапгир создаст «Мемуары с ангелами, написанные в Красково / 1990» – поэтический памятник андеграунду. Поскольку в летопись «второй культуры» вписано и его имя, оно – в числе прочих – появляется в стихах и поэмах. Для лианозовского патриарха Е. Кропивницкого и его жены О. Потаповой юный Сапгир был Генрихом – так он и обозначен в стихотворениях «Ольга Потапова», «Поэт Игорь Холин» (где упоминаются прогулки последнего с «Учителем и Генрихом» [11, с. 836]). Здесь применительно к себе автор следует принципу конкретистской фактичности.

В стихотворении же «Ангел Веничка», посвященном Вен. Ерофееву, Г. Сапгир использует свою фамилию с амбивалентными характеристиками, показывая, что в жизни он направляем как ангелом-хранителем («Ангел Сап-гира»), так и падшим ангелом – демоном («Демон Сапгира»), и аналогичными характеристиками наделяет и автора «Москвы – Петушков». Г. Сапгир допускает, что бутылка коньяка, которую он принес, навещая обреченного уже Вен. Ерофеева, для того даже важнее, чем он сам. Отсюда – оборот:

Вскоре приходит

Сапгир с коньяком

Вернее – коньяк

с Сапгиром [17, с. 838–839].

Вместе с реальными людьми у Г. Сапгира чокаются и выпивают, налаживая дружеский контакт, и два их ангела под потолком. Осеняемые своими ангелами, писатели ведут литературную беседу, выявляют свои пристрастия. У Вен. Ерофеева это М. Цветаева, И. Бродский, обэриуты,

Ангел Сапгира

ему возражает –

любит он Холина

и Сатуновского

больше чем обэриутов [17, с. 840].

Из-за несовпадения вкусов у опьяневших людей возникает ссора:

Веничкин ангел

злобно скрежещет –

смотрит на Генриха

демоном

демон Сапгира

сердито рычит:

«Книгу не дам – зачитаешь!» [17, с. 840].

В конце концов описываемые ангелы превращаются в двух дерущихся дьяволенков: Вен. Ерофеев отворачивается от гостя лицом к стене, Г. Сапгир, забрав принесенную книгу, уходит. Поддавшие писатели напоминают у Г. Сапгира рассорившихся из-за пустяка детей. Но это отнюдь не разрыв. В стихотворении Генрих Вениаминович упоминает, что чаще других навещает умирающего Вен. Ерофеева, пусть морально это тяжело. А ссора на пустом месте предполагает легкое примирение.

Происшествие описано с юмором. Г. Сапгир не идеализирует ни себя, ни Вен. Ерофеева, но пишет о нем тепло, с участием и состраданием, упоминает свои «извиняющиеся» глаза. А в название стихотворения он все-таки вынес слова «Ангел Веничка», отразив в них свое восприятие Вен. Ерофеева как одного из ангелов-хранителей русской литературы от омертвления, писателя, прокладывавшего в ней новый вектор. Не исключено, что именно «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева продемонстрировали Г. Сапгиру возможности постмодернизма, эстетику которого он тоже успешно опробовал наряду с различными разновидностями авангардизма.

Веянья постмодернизма, по-видимому, сказались и в утверждении представления о множественности человеческого «я». В стихотворении «Хрустальная пробка» описаны многочисленные отражения поэта в гранях пробки хрустального штофа, поворачиваемой перед глазами:

В каждой по Генриху Сколько их? Сколько

Тронуть нельзя. Рассматривать только [17, с. 603].

Но поэт интерпретирует своих двойников как потенциальных, невоплощенных Сапгиров:

У всех сорока Сложилось И вышло

О гольфе беседуют Просто не слышно

Любой Отшлифован И завершен

Лекарства глотающий Я Им смешон [17, с. 604].

Хотя и по многим руслам расплескалось дарование Г. Сапгира, тем не менее как подлинный мастер он не чувствует, что сделал все, что мог; да и жизнь его вовсе не такая ослепительная, как у сверкающих на солнце двойников. От парадного автопортрета и «поздний» Г. Сапгир-мэтр отказывается, не приукрашивает себя – состарившегося, хотя по-прежнему видит то, что не дано другим, – его творческая сила не угасла. Менять свою судьбу на более благополучную он не собирается:

Я стольким приятным Обязан графину

Но в шкаф Этот штоф Захочу – и задвину [17, с. 604].

Написанное Г. Сапгиром стало неотъемлемой частью русской литературы, так что собственное имя, как и у И. Холина, органично входит в стихи поэта об андеграунде.

Почитаю Сапгира Из древних [17, с. 600], –

такими словами завершает автор стихотворение «Золотые шары». Видимо, поэт хочет проверить, не устарели ли его стихи, написанные 50, 40, 30, 20 лет назад, и, несмотря на самоподтрунивание, приравнивает их к литературным памятникам древнего мира, которые все-таки дошли до потомков, не утратив своей ценности.

Повлиял конкретистский принцип авторизации и на младшего из лианозовцев – Вс. Некрасова. Ближе всего он к Я. Сатуновскому, но у него сильнее выражена безоценочность в использовании своего имени собственного и его трансформация, преломляющая возрастную эволюцию.

Второй (машинописный) сборник поэта назывался «Новые стихи Севы Некрасова» (1962) [18]. «Название, очевидно, придумано не самим Некрасовым, который никогда бы не назвал себя так в третьем лице на обложке» [19, с. 6], – указывает М. Сухотин. Есть основание предполагать, что его дал Е. Кро­пивницкий, не только оформлявший обложку, но в уменьшительно-ласкательном варианте воспроизведший имя Вс. Некрасова в одном из своих стихотворений 1960-х гг., что особенно бросается в глаза по сравнению с обозначенным по фамилии И. Холиным:

Сева,

Ева,

Холин.

Ими мир доволен –

Они реальны

И оригинальны [20, с. 257].

Неудивительно, что и у самого Вс. Некрасова первоначально представлен только один вариант авторского имени собственного – Сева. Имя одомашенное, идентифицируемое с конкретным человеком лишь в узком кругу, указывающее на его молодость, «несолидность». Впервые оно появляется в стихотворении «Вроде письма», написанном «после поездки Некрасова в 1962 году в Абхазию к своему другу Валерию Стигнееву» [21, с. 6]:

Сева думает Валера

Валера думает Сева [9, с. 107].

Имена собственные здесь скорее знаки, за которыми стоит комплекс отношений, для адресата и адресанта не нуждающихся в разжевывании.

Стихотворение «Автопортрет» во многом зиждется на шестикратном повторе имени собственного Сева и напоминает ответ поэта на вопрос «Как дела?»:

Как, Сева?

Как Сева

Сева

Сева как все

Сева как Сева

так себе [22, с. 176].

Средствами минимализма Вс. Некрасов передает свое душевное состояние («так себе»), в общем не жалуясь и опосредовано связывая его с обстановкой в стране (что передает анаграмматический оборот «*Сева* как *все*» [23]: живет в несвободном обществе, на гроши) и тем не менее свое неофициальное положение в литературе менять не собираясь («Сева как Сева»: все тот же).

По-разному можно интерпретировать стихотворение «Сила сила». Возможно, речь идет о завалившем город снеге; возможно, это метафорическое обозначение усилившегося общественного давления, способного погрести поэта:

Сила сила

Навалила

˂…˃

Осела

И сказала:

– Сева [22, с. 409]; [24].

Ответ содержит одно из соседних стихотворений «снегопогребающего» цикла:

Никогда

Ни за что

Ни под каким

Снегом! [22, с. 407].

Смысл ответа в том, что от своего Вс. Некрасов не отступится, сохранит нравственную стойкость и преданность избранному в поэзии пути, хотя он уже привлек к себе внимание опасной «силы».

В дальнейшем у Вс. Некрасова наряду с Севой («Москва столица страны», «слово / за слово», «небо небо небо») появляется и Всеволод («За весь / год»), и Всеволод Николаич («собака лает»), и Некрасов («Вот канал», «Таков Мамлеев», «все / так как-то», «живу и вижу»).

Трансформация имени собственного отразила изменение возрастного статуса Вс. Некрасова, возросшее к нему уважение как к состоявшемуся поэту, что подтверждают стихи Я. Сатуновского 1970 г.:

Поговорим с тобой

как магнитофон с магнитофоном,

лихая душа

Некрасов Николаевич Всеволод,

русский японец [19, с. 17].

Я. Сатуновский фиксирует и обоюдную приверженность речевому стиху, и склонность Вс. Некрасова к игре с языком (через инверсию его имени и отчества), и «самурайскую» непреклонность поэта, не признающего компромиссов.

Между тем для Вс. Некрасова все более частые обращения по имени-отчеству – грустный признак того, что молодость прошла, а в его литературном положении на родине ничего не изменилось. Поскольку союз поэтизма с деспотизмом он отвергает, то замалчивается, и для большинства не существует:

есть я

этот я

да

нет

меня нет [21, с. 515], –

в лае собаки ему слышится:

– Всеволод Николаич

– Всеволод Николаич

– Всеволод Николаич [21, с. 168].

Здесь обыгрывается народная примета, что собака воет по покойнику; правда, это пока еще лай-предупреждение, но тревожный, гнетущий.

И именно в 1970-е гг. в произведения Вс. Некрасова проникает его фамилия, как бы удостоверяющая: такой поэт есть, и вводимое имя соб-ственное – одно из средств авторизации написанного. В стихотворении «живу и вижу» (1978) поэт использует прием самоидентификации, заимствованный у художников: в углу картины они ставят подпись, фиксирующую авторскую принадлежность полотна, и правую колонку своего стихотворения Вс. Некрасов завершает словами:

стихи некрасова

все

не так страшно [21, с. 504].

Этим приемом поэт привлекает внимание и к визуально-конфигуративной стороне своих произведений, так как учитывает в них опыт неоавангардистской живописи, как бы разъясняет, что столь странная по форме и необычная вещь, как «живу и вижу», – это стихи, только стихи нового типа, – аструктурированные, со сносками. Свое имя собственное в выражении «стихи некрасова» автор обозначает с маленькой буквы, как нарицательное. Тем самым он подводит к мысли, что новый тип стиха будет называться его именем [25] (подобно тому как мы говорим, например, «пушкинская эпоха»). Непечатающийся поэт словно закрепляет за собой сделанный в литературу вклад, напоминает о приоритетах (ибо многие его приемы были «разворованы»).

Вместе с тем Всеволоду Николаевичу нужно было еще отграничить себя от других Некрасовых – Николая, Виктора, Андрея, в отличие от него самого, опубликованных, известных, дабы не возникало путаницы. В стихотворении «все / так как-то» он даже оговаривается:

не тот Некрасов [21, с. 547], –

хотя не уточняет какой.

Дабы прояснить, что имеет в виду самого себя, в стихотворении «Таков Мамлеев» Вс. Некрасов включает свою фамилию в андеграундный литературный контекст, соотнося себя с Ю. Мамлеевым и Э. Лимоновым. Стихи раннего Э. Лимонова Вс. Некрасов ценил, но сам Лимонов его отталкивал претензиями на суперменство. О сущности расхождений с Ю. Мамлеевым поэт умалчивает, но намекает на что-то для него неприемлемое:

Таков Мамлеев [21, с. 271],

а чуть ниже пишет:

Таков Лимонов [21, с. 271].

Вс. Некрасов как бы дает понять, что его отношение к названным людям таково, каковы эти люди, и резюмирует:

Таков Некрасов [21, с. 271], –

уточняя далее, что использует это определение в ином значении:

Да не таков

Вот [21, с. 271].

Как бы там ни было, фамилия Вс. Некрасова закрепляется среди фамилий других представителей андеграунда, а словечко «Вот» отсылает к некрасовскому циклу с таким же заглавием.

Значима этимология некрасовского имени собственного. Хотя фамилию знаменитого предшественника Всеволода Николаевича – Н. Некрасова русские формалисты возводили к этимону «некрасивый», применительно к Вс. Некрасову более подходит значение «не красующийся (собой)»: не позер, не зазнайка, напротив, – скромный, не любящий помпы и фанфар человек. Ведь поэт во всем предпочитал естественность, культивировал ненаигранность поведения, категорически отвергая притворство и понты. Вместе с тем в сочетании фамилии с именем **Все**волод имя собственное содержит указание на то, что поэт как раз обладает (=володеет) многими достоинствами. Корень же уменьшительно-ласкательного Севы – сев. Впрямую того не выражая, многократным повтором автор намекает на то, что производит свой «посев» в русской поэзии.

В стихотворении «Вот канал» Всеволод Николаевич не только вводит свою фамилию в текст, четырежды ее повторяя, но косвенным образом определяет свое место в русской поэзии XX в., опять-таки не избегая скрытой полемики, пусть и в шутливой форме. Вс. Некрасов воссоздает свои впечатления о пребывании в Ленинграде / Петербурге и не может не вспомнить А. Блока и И. Бродского, для творчества которых «петербургский текст» весьма значим. Вид канала и фонаря рядом с ним мгновенно вызывает ассоциацию с А. Блоком, и прежде всего со стихотворением «Ночь, улица, фонарь, аптека», тем более что эта строчка по-своему обыгрывалась в стихах лианозовцев – Е. Кропивницкого, И. Холина, Г. Сапгира. Сам же Вс. Некрасов неоднократно полемизировал с А. Блоком по разным поводам и в названном стихотворении юмористически снижает его фигуру, побуждая А. Блока заниматься дурацким делом: макать и макать фонарь в канал; И. Бродский же помогает в этом поэту Серебряного века, традицию которого во многом наследовал. Помещая И. Бродского рядом с А. Блоком, Вс. Некрасов обозначает масштаб его творческой личности, и оба поэта оказываются у него символами петербургской культуры. Это не мешает автору подвергнуть их персоны травестии, лишая культовой неприкосновенности. Налетом комедийности отмечена и фигура самого Вс. Некрасова, что подчеркивает пятикратный повтор слов

Некрасов спал [21, с. 131].

Каким-то беспробудным соней показан поэт, явно не стремящийся возвести себя на пьедестал [27]. Но, возможно, он воспроизводит свой сон о Ленинграде / Петербурге? Ведь все описываемое и принадлежащее разным временам у него происходит одновременно. Во всяком случае, Вс. Некрасов не только присоединяет И. Бродского к А. Блоку, но и себя к ним обоим, только, в отличие от И. Бродского, он А. Блоку не помогает – находится как бы несколько в стороне от них, словно не желая заниматься остраняемыми им действиями. Можно предположить, что в столь необычной форме Вс. Некрасов отразил разницу между ленинградско / петербургской и московской поэтическими школами. «…Петербургская культура сделала ставку на репрессированные советской культурой ценности» (главным образом, модернистские, созданные в эпоху Серебряного века), «а московская – на сакрализированные ею» (советско-коммунистические, подвергаемые десакрализации осмеиваемые в неоавангардистской и постмодернистской практике) (см. [28, с. 279]). Москвич-концептуалист посмеивается над собратьями-петербуржцами, усилия которых ему кажутся не слишком продуктивными, поскольку ценности самого модернизма нуждаются в известной переоценке. Возможно, именно «повторение пройденного» клонит автора ко сну, хотя на самом деле без возрождения в андеграунде модернизма вряд ли столь успешное развитие в русской литературе получил бы постмодернизм.

Вс. Некрасов отстаивает то, что ему ближе. Вместе с тем, несмотря на травестию, он вписывает свое имя в авторитетный поэтический ряд.

У В. Бахчаняна, как и у Я. Сатуновского, авторских номинаций немного. Зато он ввел этот прием в драматургию – в комедийном ключе. В его пьесе-шутке «Кто это накакал?» (1971–1972 г.) действующие лица – представители андеграунда, названные по фамилиям: Стесин, Холин, Кабаков, Лимонов, Брусиловский, Лозин, Сундуков, Туревич и сам Бахчанян. Все они даны в пародийном, клоунском виде, похожими и непохожими на самих себя. Пьеса была «разыграна в лицах на квартире Татьяны Колодзей» [29, с. 45] – и чтобы подурачиться, повеселить самих себя, и чтобы посмеяться над собственными недостатками, представленными в гротескном заострении. Самопародирование расценивалось как средство предохранения от непомерных амбиций, самообольщения, загнивания.

Помимо того, В. Бахчанян мог вынести свое имя собственное в названия рисунков и коллажей. Таковы «Отрывной Бахчанян-календарь», «Корова Бахчаняна», «Работа Бахчаняна». Юмор проступает при соотнесении надписи с рисунком. Например, на последнем из названных – муж с женой и их дети, но при этом женщина и девочка показаны беременными, так что слово «работа» приобретает комическую амбивалентность. Хотя данные рисунки выполнены Бахчаняном уже в эмиграции, истоки игры с собстветственной фамилией и собственным имиджем восходят к Лианозово.

Как видим, авторское имя собственное оказывается неотъемлемой чертой поэтики конкретизма и постконкретистских произведений писателей, вышедших из «лианозовской школы», будучи связано с утверждением деидеализированной и демифологизированной модели автора. Не без влияния лианозовцев, контактировавших и с другими кругами андеграунда, из поэзии авторская номинация перекочевывает в прозу, все более обрастая литературным мясом и порождая новый тип автобиографизма и новый тип литературного героя, что особенно ярко демонстрирует роман Э. Лимонова «Это я – Эдичка». Степень откровенности, включая сексуальную сферу жизни, у него резко возрастает, причем автор «не прячется» за своего героя, предъявляя миру «себя самого» и в тех ситуациях, о которых ранее писать было не принято. Границы реалистического искусства расширяются до постреалистических.

Еще более заметно воздействие неоавангардистов на будущих постмодернистов и формирование постмодернистской модели автора. В постмодернизме фигура автора децентрирована, что находит выражение:

1. в использовании постмодернистской авторской маски гения / клоуна («Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Месяц в Дахау» В. Сорокина, «Избранные письма о куртуазном маньеризме» А. Добрынина и др.);
2. размножении фигуры автора в различных имиджах (концептуалистская деятельность Д.А. Пригова, мистификации М. Берга, роман «Оглашенные» А. Битова и др.);
3. «рассеивании» авторской фигуры в «микшированном» гибридно-цитатном письме («Венецианский карнавал» В. Лапицкого, «Палисандрия» С. Соколова, «Т» В. Пелевина и др.). Обозначенное в первом пункте и характерное для лирической модификации постмодернизма воспринимается как непосредственное продолжение конкретистских апробаций в данной области. Да и постконцептуализм, как представляется, в данном отношении более связан с неоавангардизмом (неоавангардистским концептуализмом), чем с постмодернизмом (постмодернистским концептуализмом).

За включенные в произведения авторские имена собственные лианозовцы ответили своим творчеством – сегодня они прочитываются как знаки победы над небытием.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Мароши, В.В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности) / В.В. Мароши. – Новосибирск, 2000.
2. Об особенностях использования авторского имени собственного в творчестве Г. Дер­жави-на, А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, В. Розанова, В. Брю-сова, Ф. Сологуба, А. Белого, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, В. Хлеб­никова, В. Маяковского, И. Северянина, С. Есенина, Н. Заболоцкого, Д. Хармса, М. Бул­га­кова, Л. До-бычина, В Набокова, Э. Лимонова, А. Битова, С. Соколова, частично И. Хо­ли­на, Вс. Некра-сова, Д.А. Пригова см. [1].
3. Сатуновский, Я. Рубленая проза. Собрание стихотворений / Я. Сатуновский. – Münсhen; М.; Минск, 1994.
4. Обращаясь к Пушкину, в стихотворении «Юбилейное» утверждавшему:

После смерти

нам

стоять почти что рядом:

вы на Пе,

а я

на эМ. [5, с. 219].

1. Маяковский, В.В. Соч.: в 2 т. Т.1: Я сам. Стихотворения. Мое открытие Америки / В. Маяковский. – М., 1987.
2. Предыстория стихотворения, видимо, со слов самого Я. Сатуновского, рассказана Г. Айги: «Алексей Крученых терпеть не мог современных поэтов, точнее – почти никого из них для него не существовало. Однажды Сатуновский позвонил не знавшему его Крученых, и ничего не объясняя, начал читать свои стихи. Крученых молча слушал. В какой-то момент Яков Абрамович остановился. «Дальше, читайте дальше», – потребовал Крученых. Когда чтение прекратилось, Крученых сказал: «Где вы находитесь? Мой адрес знаете? Сейчас же приезжайте» [7, с. 308].
3. Айги, Г. Летопись всей нашей жизни. О поэзии Яна Сатуновского / Г. Айги // Сатуновский Я. Рубленая проза. Собрание стихотворений. – Münсhen; М.; Минск, 1994.
4. Холин, И. Избранное: Стихи и поэмы / И. Холин – М., 1999.
5. Сапгир, Г. Идущий к нам Холин / Г. Сапгир // Холин И. Избранное: Стихи и поэмы. – М., 1999.
6. Не без влияния обэриутов. Д. Хармс, например, сделал в своем дневнике такую запись: «Нет пророка без порока» [11, с. 119].
7. Хармс, Д. Горло бредит бритвою: Случаи, рассказы, дневниковые записи / Д. Хармс // Глагол. 1991. № 4.
8. В этом отличие от «кооптировавшейся» с «шестидесятниками» Б. Ахмадулиной, завершившей поэму «Моя родословная» едва ли не анкетной биографической справкой:

Написала все это Ахмадулина

Белла Ахатовна [13, с. 280], –

но разрабатывавшей романтизированную концепцию поэта.

Ставку «шестидесятников» быть «больше, чем поэт» (Е. Евтушенко), лианозовцы отвергали еще и потому, что на практике она выражалась в утверждении «социализма с человеческим лицом» и, пусть с оговорками, – поддержке тоталитарной системы, базовые ценности каковой принимались. Вс. Некрасов назвал «Братскую ГЭС», в которой Е. Евтушенко сформулировал свое поэтическое кредо, «Бл…дской ГЭС».

13. Ахмадулина, Б. Сны о Грузии / Б. Ахмадулина. – Тбилиси, 1979.

14. «…Дарования, рассыпанные между другими поэтами порознь, оказались совмещенными во мне едином…» [15, с. 27], – говорилось в «Письме известного Козьмы Пруткова к неизвестному фельетонисту «С.-Петербургских ведомостей» (1854 г.) по поводу статьи сего последнего».

15. Сочинения Козьмы Пруткова. – М., 1955.

16. Холин, И. Поэмы / И. Холин. – М., 2005.

17. Сапгир, Г. Складень / Г. Сапгир. – М., 2008.

18. Как будто по аналогии с изданием «Сочинения Державина» 1834 г.

19. Сухотин, М. [Вступит.статья] / М. Сухотин // Некрасов, Вс. Авторский самиздат (1961–1976). – М., 2013.

20. Кропивницкий, Е. Избранное. 736 стихотворений + другие материалы / Е. Кропивницкий. – М., 2004.

21. Некрасов, Вс. Стихи. 1956–1983 / Вс. Некрасов. – Вологда, 2012.

22. Некрасов, Вс. Авторский самиздат (1961–1976) / Вс. Некрасов. – М., 2013.

23. В авторском имени акцентируется и индивидуальное, и всеобщее, как бы включаемое в индивидуальное.

24. Созвучие «О*сел*а – *Сев*а» усиливает ощущение угрозы, нависшей над поэтом.

25. Д.А. Пригов отмечает, что далеко не обо всех талантливых авторах можно сказать: «как»; например, “как у Бродского”, “как у Сорокина”. В какой-то мере можно сказать “как у Саши Соколова”. Несколько труднее сказать “как у Кибирова”. “Как у Некрасова” – можно сказать» [16, с.126]. <…> Вот это редкое *как* – высшая степень художника…» [16, с. 125].

26. Балабанова, И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов / И. Балабанова. – М., 2001.

27. Вот как видится ситуация В. Мароши: «… Лирический субъект, вроде бы включаясь в чужой литературный и вполне классический миф, абсолютно пассивен или вообще меняет статус своего имени на апеллятив, который растворен в жизни» [1, с. 244].

28. Берг, М. Веревочная лестница / М. Берг. – СПб., 2005.

29. Бахчанян, В. «Вишневый ад» и другие пьесы / В. Бахчанян – М., 2005.