



**«Сорок строк о
карандаше» Н. Кононова:
ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ
КАК ТЕКСТ О КАТАСТРОФЕ**
“Forty Lines about a Pencil”
by N. Kononov: A Poetological Text
as a Reflection on Catastrophe

В статье в разных аспектах – интертекстуальном, поэтологическом, историко-культурном, текстологическом – рассматривается стихотворение Н. Кононова «Сорок строк о карандаше» (1995). Письмо интерпретируется в нем как важнейшая сотериологическая и дисциплинирующая сила, способная противостоять историческому хаосу и, в частности, реалиям мировой войны. Образ-символ карандаша, позаимствованный из романа Т. Манна «Волшебная гора» (1924), соединяет в себе значение сувенира, замещающего утраченный объект желания, и инструмента письма, позволяющего соизмерить события частного и социального бытия. Стихотворение не только предлагает новую интерпретацию классического немецкого романа, но и проблематизирует ситуацию взаимной переводимости разных культур: любимый / любимая в нем – пограничная фигура, связывающая разные языковые и цивилизационные пространства.

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ,
ПОЭТОЛОГИЯ, МЕТАЛИРИКА,
ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА,
НИКОЛАЙ КОНОНОВ, ТОМАС МАНН

This article examines N. Kononov's poem "Forty Lines about a Pencil" (1995) through multiple dimensions, including intertextual, poetological, historical-cultural, and textological approaches. Within the poem, writing is portrayed as a fundamental soteriological and disciplining force, capable of resisting historical chaos and, more specifically, the devastation wrought by the First World War. The symbolic image of the pencil, derived from Thomas Mann's *The Magic Mountain* (1924), serves as both a souvenir replacing a lost object of desire and as a writing instrument that enables the measurement and articulation of private and collective existence. The poem not only reinterprets Mann's classic German novel but also interrogates the mutual translatability of distinct cultural frameworks. Within this context, the figure of the beloved operates as a liminal entity, bridging diverse linguistic and civilizational spheres.

CONTEMPORARY RUSSIAN
POETRY, POETOLOGY, METALYRIC,
POETOLOGICAL LYRICISM,
NIKOLAI KONONOV, THOMAS MANN

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: АЛЛЮЗИВНОСТЬ И ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА

В новейшей русской поэзии аллюзивность текста, отсылающая к начитанности, насмотренности или наслушанности – настолько общее свойство, что его уже нельзя считать приемом, рассчитанным на игру с читателем. Достаточно часто это своего рода автокоммуникативный «второй план», близкий к шифру – если, конечно, поэт не ставит задачи прямо раскрыть аллюзивный характер своего текста.

В «филологической поэзии» 1990-х, как отмечал В. Новиков, цитата была средством актуализации «знаточеского» чувства и апеллировала к поэтической эрудиции читателя, прекрасно знающего канон: «Да, почти все мы были тогда такими немножко сдвинутыми “центонами”, сыпавшими цитатами к месту и не к месту. Такой была повседневная речевая культура профессиональных филологов, ставшая почвой для особого типа поэзии» (Новиков 2001). Позднее, в 2000-е, как справедливо отмечал Г. Дашевский, эта логика нарушается: «Нет уже никаких цитат: никто не читал того же, что ты; а если и читал, то это вас не сближает. Время общего набора прочитанного кончилось, апеллировать к нему нельзя. Работает та речь, которая уместна в данной ситуации» (Дашевский 2012).

И. Кукулин, комментируя разные практики работы с цитатами поэтов на границе 1990-2000-х гг., отмечает (применительно к работе В. Зельченко), что «литературные реминисценции [...] становятся словно бы прозрачными, стеклянными, неизвестно что значащими»; указывает (говоря о М. Степановой), что новую «поэтику [...] можно описать так: [...] взаимодействие с готовыми структурами – сюжетами, цитатами, словами – при котором любая

структура преобразуется» (Кукулин 2002, 276, 279). Между старым и новым текстом, таким образом, возникает «непрозрачная» область, скрывающая логику работы с источником и сами мотивы обращения к нему.

Можно предположить, что на границе 1990-х и 2000-х поэтическая аллюзия сохраняет значение явного смыслового «ключа» к тексту главным образом в тех случаях, когда диалог с предшественником или современником оказывается поводом для авторефлексивного – поэтологического или металирического высказывания. Именно такой вывод напрашивается при обращении к «программному» стихотворению Николая Кононова «Сорок строк о карандаше», впервые опубликованному в авторской поэтической книге «Лепет» (1995).

Как справедливо отмечают Х. Шталь и Г. Корте, «Лирика часто [...] становится метарефлексивной поэтологической плоскостью. Она выступает предпочтительным медиумом для поэтического самоутверждения. Неслучайно поэтологические стихотворения особенно часто появляются в периоды литературных потрясений» (Stahl, Korte 2016, 29). Кононовский текст является убедительной иллюстрацией справедливости этого положения: и тематически, и формально он связан с идеей лиминальности, кануна.

Поэтологическая лирика или металирика – давний предмет литературоведческих исследований. Не ставя специальной задачи участия в научной полемике, связанной с содержанием и объемом двух этих понятий, которая, как указывает Ф. Исрапова (Исрапова 2013), уже образует обширную традицию, приведем в качестве ориентиров лишь два определения.

Е. Мюллер-Цеттельман, очерчивая возможные границы понятия «металирика», связывает с ней «относящийся к лирическому

роду эстетически самореферентный метадискурс, который связан не с внеязыковой или внелитературной действительностью, а имеет своим предметом литературу, точнее, лирический род во всех его гранях» (Müller-Zettelmann, 2000, 170). В. Хинк, характеризуя особенности поэтологического стихотворения, связывает ее с экспрессивностью, образностью, смысловой сжатостью текста-примера:

Поэтологическое стихотворение никогда не позволяет рефлексии уйти в чистую абстракцию, но всегда удерживает ее посредством лирической формы в гравитационном поле образного, поэтически ритмизованного языка, тем самым обеспечивая ее очевидность. [...] Поэтологическое стихотворение является посредником между концепцией и образом, между абстракцией и наглядностью и преобразует поэтическую теорию в поэтическую практику (Hinck 1985, 10).

Таким образом, сходства между поэтологическим и металирическим стихотворением можно усмотреть в событии саморефлексии и опыте самоописания; различия – в том, что поэтологический текст не самореферентен и не старается осмыслить лирическое как таковое, но описывает частную поэтическую практику, предъясвляет репрезентативный образ-пример. С этой точки зрения кононовское стихотворение – конечно, поэтологический, но вовсе не металирический текст, хотя и с рядом особенностей.

Поэтологический текст, как правило, выражает творческое кредо автора посредством прямой артикуляции эстетических, формальных или этических ценностей. Это текст, формулирующий принципы. Р. Брандмауэр замечает: «Поэтологические стихотворения выполняют ориентирующую функцию благодаря своему

авторерфлексивному потенциалу. Они выполняют задачу, которую Жерар Женетт в своем исследовании паратекстов [...] выделяет как их главную функцию: автор показывает [...], как он хочет, чтобы его читали» (Brandmauer 2011: 157). Кононовское стихотворение построено немного иначе: оно аллюзивно, ретроспективно и исторично.

Аллюзивным оно может быть названо, поскольку артикуляция собственных ценностей осуществляется посредством интерпретации чужого текста, в результате чего все обобщения сразу приобретают характер косвенных. Ретроспективным его делает многократная соотнесенность внутри сюжета «начал» и «концов» истории, которая в нем пересказывается. «Историчным» стихотворение делает позиция «внеаходимости» лирического субъекта, которая позволяет ему не только видеть историю в чужом тексте как полностью завершенную, но и проследивать ее связи с реалиями биографии ее автора и событиями мировой истории.

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: МАННОВСКИЕ ИНТЕРТЕКСТЫ

Посвящение «Памяти Пшебыслава Хиппе и Клавдии Шоша» позволяет однозначно идентифицировать главный претекст стихотворения Н. Кононова – роман Томаса Манна «*Волшебная гора*» («*Der Zauberberg*», 1924). Т. Манн – значимый собеседник Кононова в 1990-е гг., свидетельством чего являются многочисленные упоминания его текстов и, прежде всего, «*Волшебной горы*», в эссеистике Кононова. Это уже было отмечено исследователями, в частности, А. Белых: «Самое упоминаемое литературное произведение у Николая Кононова, как легко заметить без лупы, это «*Волшебная гора*» Томаса Манна» (Белых 2018, 650).

Самый важный фрагмент о «Волшебной горе» появляется в эссе «Люцидодоррекция Филиппа Донцова» в контексте рассуждений о «вакансии» другого в сознании художника:

Медиум вызывает из небытия фантом его кузена [...] неудачника-офицера, мечтавшего накомандоваться всласть прусскими пехотными ротами, наораться на гулком плацу, настреляться. В омерзении и тошноте Ганс оставляет сборище спиритов. [...] Чему он, наивный бедняга, так искренне ужаснулся? Конечно, братцу Иоахиму на дне своей души. Мужественному брюнету, каковым он, Ганс, если бы не ранняя смерть брата (другого), вообще-то хотел быть сам. Он ужаснулся собственной незаполненной, «бесцветной» половине внутри себя. Он словно до этого момента не догадывался о том, что в своем теле содержит и зияние, [...] оособого дорогого другого (Кононов 2007, 89-90).

К этому эпизоду Н. Кононов еще раз возвращается в одной из бесед с М. Золотоносовым, детально проговаривая важную идею спутанности ценностных полюсов, неразделимости либидо и мортидо в современной культуре:

Мне эта история представляется очень важной, ибо в ней сплетаются очень важные для европейского сознания мотивы: мистической сущности, человеческой приязни и культурного омерзения. Роман был написан в промежутке между Первой и Второй мировыми войнами. [...] И медиумическая сцена, прекрасно описанная Манном как некое краевое существование, как чистый эксцесс, развернулась и присутствует во всех моментах сегодняшнего бытия. И я не знаю, что это – абсурд, светопреставление, наказание

или же просто острота переживания собственной жизни (Золотосов, Кононов 2002, 167).

Акцентуация «военного» контекста в этой показавшейся Кононову одной из ключевых сцене романа едва ли случайна. Рассмотрение частной истории на фоне исторической катастрофы – характерный конструктивный принцип романной прозы Кононова, отчетливо явленный во «Фланере» (2011), отчасти – в «Параде» (2015). В ситуации, когда в подцензурном пространстве многие классические тексты начинают функционировать в роли социально-политических аллегорий, некоторые манновские книги начинают звучать особенно современно (см. Наринская 2024, Сапрыкин 2024). Кононовское стихотворение на этом фоне тоже вырастает в своем значении, приобретая характер метаисторического высказывания, выстраивающего связи между частным и общим на фоне мировых бедствий.

Примечательно, что в сборнике «Критика цвета» (2007) появляются и другие манновские сюжеты. В эссе «Скука как желание перемены» с героем «Волшебной горы» Гансом Касторпом неожиданно сопоставляется Евгений Онегин:

Но все-таки он слишком молод, чтобы стать русским Фаустом, скорее он Ганс Касторп, не поднявшийся на специальном паровичке с долины здоровья и бодрости на «Волшебную гору» болезней и травматизма. Он так свеж и всеобъемлющ, что почти непредставим. [...] Ганс и Иоахим, постигая смерть, обнявшись, спускаются по зеленому горному склону к Давосу. Буря у скальной расщелины настигает Ганса, научая его понимать время как трансцендентную координату (Кононов 2007, 34).

В работе «Внутри мрамора (ученики Малевича)» обнаруживается еще одна манновская отсылка – на этот раз в связи с превращением грамматической неправильности в прием в манифестах Малевича: «В романе Томаса Манна “Волшебная гора” [...] есть пожилой герой, богатый голландец Пеперкорн. Говорит он, как Малевич, обрывая предложения, на своеобычном волапюке. Но все его отменно понимают» (Кононов 2007, 229). В работе «Невозможно», комментируя шрифтовые эксперименты Д. Митрохина, Н. Кононов снова вспоминает Манна:

Томас Манн (запомнил, в каком романе) описывал, как немецкий меценат тратит немалые деньги на издание передового эстетского журнальчика, где печатаются, конечно, и стихи с переусложненной шрифтовой аранжировкой, но один из деятелей [...] переиначивает благое дело в пародию, превращая четко продуманную шрифтовую шараду в издевательскую абракадабру (Кононов 2007, 54).

Диалог с Т. Манном, тем самым, составляет постоянный фон литературно-критической прозы Кононова, а манновские сюжеты используются для артикуляции самых разнообразных эстетических идей. В фокусе стихотворения «Сорок строк о карандаше» лежит лишь одна образно-смысловая линия, связанная с «Волшебной горой», – ностальгически-любовная. Посвящение литературным героям как бы выводит их из плоскости текста в плоскость бытия, ставит в ряд субъектов, требующих памятования. Основанием для такой памяти оказываются смущение и желание, соотнесенные с Г. Касторпом, наивность и простодушие которого позволяют видеть в нем образ рядового человека, не имеющего представления

о том, частью каких событий он является. «Сорок строк...», таким образом, затрагивают не только поэтологические темы, но и темы уязвимости и хрупкости частного бытия.

В сюжете «Волшебной горы» карандаш – один из образов-символов, связывающих две истории – историю школьного восхищения Касторпа Пшибыславом Хиппе и уже взрослой очарованности в туберкулезном санатории Клавдией Шоша. Впервые о карандаше упоминается, когда Касторп видит сон, помогающий ему впервые ясно осознать внешнее сходство школьного товарища и обаятельной иностранки:

Затем спящему приснилось, что он на школьном дворе, где столько лет проводил перемены между уроками, и он вознамерился попросить карандаш у мадам Шоша, которая тоже была здесь. Она дала ему огрызок красного карандаша в серебряном футляре, приятным, слегка хриплым голосом попросив его через час непременно вернуть карандаш, и когда она взглянула на него своими узкими серо-зелено-голубыми глазами, блестевшими над широкими скулами, он вдруг заставил себя проснуться, ибо теперь понял и старался изо всех сил не забыть, кого и что именно она ему так живо напомнила (Манн, 2019, 115)¹.

Сон вызывает из памяти полустертый образ школьного товарища, восхищение которым сделало однажды невозможным какое-либо сближение с ним; просьба одолжить карандаш – повод для знакомства и максимум допустимого проявления симпатии. Обладание этим предметом оказывается субститутотом обладания его владельцем, никогда не подозревавшим о чувствах, которые к нему испытывают. На уроке рисования Г. Касторп очиняет карандаш

¹ «Dann schien es dem Träumenden, als befände er sich auf dem Schulhof, wo er so viele Jahre hindurch die Pausen zwischen den Unterrichtsstunden verbracht, und sei im Begriffe, sich von Madame Chauchat, die ebenfalls zugegen war, einen Bleistift zu leihen. Sie gab ihm den rotgefärbten, nur noch halblangen in einem silbernen Crayon steckenden Stift, indem sie Hans Castorp mit angenehmer heiserer Stimme ermahnte, ihn ihr nach der Stunde bestimmt zurückzugeben, und als sie ihn ansah, mit ihren schmalen blaugraugrünen Augen über den breiten Backenknochen, da riß er sich gewaltsam aus dem Traum empor, denn nun hatte er es und wollte es festhalten, wovon und an wen sie ihn eigentlich so lebhaft erinnerte» (Mann 1952, 129).

2
 «Die Zeichenstunde war an der Reihe, und Hans Castorp bemerkte, daß er seinen Bleistift nicht bei sich hatte. Jeder seiner Klassengenossen brauchte den seinen; liier er hatte ja unter den Angehörigen anderer Klassen diesen und jenen Bekannten, den er um einen Stift hätte angehen können. Am bekanntesten jedoch, fand er, war ihm Pribislav, am nächsten stand ihm dieser, mit dem er im stillen schon so viel zu tun gehabt hatte; und [...] beschloß er, die Gelegenheit [...] zu benutzen und Pribislav um einen Bleistift zu bitten» (Mann 1952, 167).

и хранит его стружки в ящичке парты; для юноши это одно из важнейших событий гимназических лет.

Предстоял урок рисования, а Ганс Касторп вдруг обнаружил, что забыл дома карандаш. Всем его одноклассникам их карандаши были нужны; однако у него были знакомые мальчишки в других классах, и он мог бы попросить карандаш у них. Но в глазах Ганса Касторпа Пшибыслав был самым близким знакомым - ближайшим, так глубоко он уже общался с ним в тайниках своего сердца; и вот [...] он решил воспользоваться удобным случаем [...] и попросить у Пшибыслава карандаш» (Манн 2019, 154)².

Исследователи манновского творчества давно обратили внимание на автобиографизм этой сюжетной детали – факт этот, возможно, не был известен Н. Кононову, но его явная отмеченность в канве романного повествования вполне позволяла предположить нечто подобное. О параллелях текстового и внетекстового у Манна и о его «карандашном» сюжете пишет, в частности, И. Эбаноидзе:

Люди, игравшие столь важную роль в эмоциональной жизни Томаса Манна, обозначены в дневниках инициалами или по имени, но у всех у них есть еще и другие имена, под которыми они существуют в мире литературы. [...] К [...] школьной компании принадлежал Вилльри Тимпе, чей карандаш Томас Манн хранил у себя до последних лет [...]. Этот карандаш в романе “Волшебная гора” Ганс Касторп одалживает у своего одноклассника Пшибыслава Хиппе, чтобы затем вернуть его Клавдии Шоша (Манн 1996, 186).

Тем самым карандаш в стихотворении оказывается образом-символом подавленного и невыраженного желания, которое так или

иначе найдет способ самопроявления; это любовный фетиш, но вместе с тем – орудие письма, а значит, и самоосознания, инструмент, позволяющий овладеть собственной жизнью. Рукопись стихотворения Кононова тоже отчасти написана карандашом, так что строки о нем – не только вариация на манновские темы, но и опыт самоописания.

Контекст этого самоописания связан с обновлением стиховой формы, которое для Н. Кононова в «Лепете» (1995), «Змее» (1998) и «Пароле» (2001) было связано с экспериментами в области сверхдлинной или сверхкороткой строки. «Сорок строк о карандаше» оказываются одним из ключевых текстов этого ряда³.

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: БИОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Поиск новых интонаций, как пояснял сам поэт, был связан с ощущением инерционности классической просодии и необходимости ее радикализации. Об этом, в частности, заходит речь в беседе с М. Золотоносовым: «Мне действительно всегда хочется писать стихи, которые будут уже не стихами. [...] То есть мне хочется написать о поэтичном, [...] но одновременно я хочу, чтобы это было апоэтично. Но не ломая канона» (Золотоносов, Кононов 2002, 73). Примечательно, что в личной переписке Кононова одним из катализаторов процесса переосмысления стиховой формы выступает знакомство с опытами Е. Мнацакановой.

В личном архиве Н. Кононова сохранилось несколько писем Е. Мнацакановой февраля-декабря 1996 г., в которых она, обсуждая с собеседником самые разные рабочие и жизненные обстоятельства, среди прочего, высказывается и о «манновском» стихотворении и его специфической «музыкальной» природе.

3 Кононовское стихотворение имеет в своей основе трехстопный восьмисложник с преимущественно дактилической ритмической схемой.

4

Сканы писем Е. Мнацакановой любезно предоставлены Н. Кононовым в распоряжение автора статьи в электронном письме от 18.05.2024 г.

В письме от 7 февраля Мнацаканова сообщает о желании послать открыточные виды Давоса, связанные с «Волшебной горой», и просит в ответ прислать аудиозапись авторского чтения стихотворения «Сорок строк о карандаше»:

Когда я в М<оск>ве играла сонаты Бетх.<овена>, с какой болью представляла себе места, где это создавалось! Не была ли для Вас, милый Николай Михайлович, “Волшебная гора” таким местом? Не послать ли Вам виды Давоса? Когда-то и мне они были “Волшебной горой”, видно, для Автора тоже, вижу, и для Вас. [...] Теперь Вы: запишите на кассету свое стих. о “Волшебной горе” и еще два-три по Вашему выбору, я буду это показывать на своем курсе». Если можете, сделайте запись минут на 15-16⁴.

В письме от 9 февраля разговор о текущих делах усложняется развернутым метафизическим рассуждением о связи художника с ландшафтом и скрытыми в нем природными стихиями. В нем же цитируется письмо Кононова, в котором говорится о восприятии текстов Мнацакановой как значимого творческого ориентира. Точкой отсчета при этом по-прежнему остается «стих.<отворение> о Волшебной горе»:

Вы пишете: “я через Вашу – вроде бы формально далекую – поэзию понял общую родину звучащего и значащего, смог освободиться от многого насильного и дурного, искажающего мою Сущность”. – Это я выделила, т.к. это необык<овенно> важно. Дорогой Николай Михайлович, Вы постигли и произнесли нечто, сост.<авляющее> Сущность не только Вашу, но и искусства. Оно не имеет другой родины, кроме самого себя, другого объекта, кроме самого

Автора – Себя, другого адреса, кроме недостижимого и вечно уходящего пространства, в котором оно разыгрывается. [...]

Есть только Автор и мировая гармония, мировое пространство. Космос, посылающий нам сигналы. [...] Поверьте, что всякий настоящий Автор начинает так, словно ни до него, ни после ничего не было и не будет. [...] Т. Манн написал “Волш.<ебную> гору”, потому что сам побывал там, когда там лечилась его жена, он увидел себя в перспективе многих ситуаций, и ландшафт помог ему. Альпы посылали ему сигналы, не слышимые и не услышанные другими⁵.

В письме от 15 ноября Мнацаканова выражает благодарность за полученную в дар книгу «Лепет», дает несколько советов, связанных с регулярной литературной работой, расспрашивает о музыкальных основах кононовского стиха. Среди прочего, упоминается и о стихотворении «Сорок строк...»:

Глубокоуважаемый Николай Михайлович, позвольте поблагодарить Вас на прекрасную книгу (“Лепет”, уточню [...]), которую прочитала несколько раз. И книга, и Автор заинтересовали и взволновали меня: вспомнилось многое, и даже не вспомнилось, но вернулось то, что казалось утраченным. Ваши длинные строчки, с таким широким дыханием – это ведь движение мелодии. Я думаю, [...] Вы профессиональный музыкант, когда думаете словами, и обратно, Автор слов, когда занимаетесь музыкой? [...]

Теперь о Ваших длинных строчках длинного дыхания. [...] Ямб от хорей, как бы ни бились уважаемые филологи, не только

5
Этот текст, как и цитата ниже, приводятся по указанному выше источнику.

трудно, но и ненужно отличать. Нет такого ямба, кот.<орый> через несколько строф не захромал бы хореем и наоборот. [...] Так вот, Ваш размер или “размеры” – еще одно доказат.<ельство>, что стихи – профессиональные, подлинные. [...]

Также спасибо за Пшибыслова и Клавдию: в свое время они тоже сыграли большую роль в моей жизни. Меня обрадовало это ст-<ихотворени>е! Пишите много и пишите еще.

Хотя стихотворение в целом выстраивается вокруг мотивов, связанных с романом «Волшебная гора», в нем – по метонимической связи восточнославянских имен (Přibyslav – Tadeusz) – появляется еще и отсылка к новелле «Смерть в Венеции» («Der Tod in Venedig», 1912). «Тадеуш-Тадзю-Тадзио» в широком контексте кононовского творчества – образ-символ утрачиваемого объекта желания. В романе «Фланер» это исчезающий в хаосе мировой войны возлюбленный, диалоги с которым продолжают десятилетия спустя после его исчезновения.

«Польский» контекст в романе, как указывал сам Н. Кононов, одновременно является контекстом прототипическим, что позволяет и стихотворение рассматривать как своего рода проекцию на семейную историю:

Биография Фланера отчасти совпадает с биографией моего двоюродного деда, депортированного из Триеста в 47-м, отсидевшего десять лет в лагерях и умершего в конце шестидесятых в селе Лысье Горы Саратовской области. Я встречал его многократно. Ему так и не удалось после лагерей восстановить свое польское гражданство. [...] Потом в Польше, уже в 20-30-х жила моя двоюродная бабушка Ольга Антоновна, принимавшая деятельное

участие в моем воспитании. Так что польский герой – дела семейные (Кононов 2012).

Об эстетических и культурно-исторических аспектах «польского» сюжета в романе неоднократно писали исследователи. Как отмечает В. Іванів, «польское» в книге – это прекрасное «свое-чужое»:

Польский сюжет глубоко не случаен. Польские имена звучат как напоминание о чем-то родном и забытом. Настолько прочно забытом, что в русском языке этому нет места – как нет места растерзанному, поруганному или, как говорит Кононов, “кромешному”. Это то, что пропитывает лучшие образцы русской речи, но никогда не появляется в своем обличье (Іванів 2018, 369).

Л. Мальцев, отмечая достаточно избирательное и не всегда последовательное использование польского слова («polszczyznu») в романе Н. Кононова, указывает в то же время на сверхсемантизацию имени, которое вбирает в себя «польскость»:

Главной идейным показателем «польскости» главы первой и всего романа является антропоним “Тадеуш” как символическая репрезентация польского начала, отмеченным национальным историческим и культурным мифотворчеством, проявленным в именах борцов за независимость Польши [...] В переводе с арамейского имя “Тадеуш” (“Фаддей”) означает “сердце”, что принципиально с точки зрения “культы сердца” польского романтизма [...]. Обладая знаковым именем, герой Кононова становится, во-первых, представителем “польскости” в мультинациональном и мультикультурном мире романа, во-вторых, он дает ключ рассмотрения

характеров и судеб романа под “польским” углом зрения, их интерпретации с точки зрения исторически сформировавшихся кодов национальной культуры (Мальцев 2018, 719-720).

Если у Н. Кононова «польскость» связана с представлениями о несостоявшемся транснациональном мире в Восточной Европе начала XX века, то в «Волшебной горе» «русскость» – это преимущественно маркер «экзотического», концептуально и поведенчески «иногое» по отношению к Европе (Баринаова 2007). Качества этой инаковости могут интерферировать в широком диапазоне (подробно см.: Eschenburg 2022), который, в частности, предполагает и любовную манкость. В давней работе А. Гроницка, посвященной разным аспектам рецепции «русского» у Т. Манна, отмечается:

Для Касторпа Хиппе и Шоша слились в единую личность, в символ славянского духа, “северной экзотики”, которая “волнует его, как ничто другое в целом мире”. Это пристрастие Касторпа носит автобиографический характер. Томас Манн однажды признался, практически словами Касторпа, что экзотика Северо-востока является для него чем-то особенно глубоким и захватывающим (Gronicka 1945, 129-130).

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ОНОМАСТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Первые две строфы стихотворения задают особый ретроспективный режим развертывания сюжета, в котором, с одной стороны, речь идет о предчувствии «настоящего XX века» и его грозных

событий, а с другой – сами эти события, Первая мировая война, прежде всего, уже кажутся прожитыми, отделенными значительной временной дистанцией. В соответствии с атмосферой манновского романа переживание кануна связывается с метафорой зарождающейся болезни, контуры которой еще не определены и опознаются только по первым «простудным» признакам. Частые прогулки героев в санатории вызывают ассоциации с парком и аллеями, а цикличная организация курортного времени заставляет вспомнить о привычных «наверху» музыкальных развлечениях и о шуточной путанице с именем Клавдии, которое в первую пору знакомства в силу своего экзотизма запоминается как Маруся / Мазурка⁶: Поскольку речь идет о канунах, болезнь кажется еще не опасной, «сладостной», томной; она «нежится» в теле, еще не тронутым немощью:

6
«Walzer sodann, Märsche, bei denen man hochgemut den Kopf hin und her wandte, und muntere Mazurken. Mazurka? Marusja hieß sie eigentlich...» (Mann 1952, 219). «Мелодичные вальсы, бравурные марши, в такт которым бодро покачиваешь головой, резвые мазурки. Мазурки? Марусей звали ее, эту девушку» (Манн 2019, 207).

Эти аллеи, где сладостно припухать простуженной ольхе, температурить липе,

Так как телефоны не закашлялись еще, не поперхнулось молодое радио;

Если и возделяют, так лишь к карандашику отличника Хиппе

Все эти молочные флюгера, поскрипывающие: Тадеуш-Тадзю-Тадзю.

Палочки туберкулезные не то что вальса укачивающего, а и мазурку

Одышливую не затеяли еще: нежатся в крови ленивыми кисами,

В то время как небо под самым подбородком уже застывает тужурку

И смотрит на нас - не видя, как жница на метелки рисовые (Коновов 1995, 24).

7
Возможная психоаналитическая трактовка любовного сюжета «Волшебной горы» настолько очевидна, что кажется уместным заподозрить автора в намеренном создании ложного хода; тем не менее исследователей соблазн такого прочтения не останавливает. Ср. мнение Д. Белякова: «Историю взаимоотношений Ганса Касторпа с Пшибыславом Хиппе и Клавдией Шоша в свете психоанализа можно интерпретировать в качестве иллюстрации процесса возвращения вытесненного» (Беляков 2013, 15).

В третьей-пятой строфах мотив кануна соотносится уже с состоянием невинности, в которой героиня стихотворения еще не знает своих желаний и заблуждается относительно своих действий. Его «эритроциты» так же сонны («спят глухарями»), как и «палочки туберкулезные» несколькими строками выше («нежатся кисами»). Касторп у Манна пишет только деловые письма; упоминание о письме частного характера («мой дорогой...», «моя дорогая...») подчеркивает разительность переживаемых им трансформаций, предполагающих переход от раздражения объектом желания к очарованности им.

Как и ранее, сближение, которое пока еще только предчувствуется, уже увидено в ностальгической оптике («и все прощанием кончается»). Вполне в духе романа, где Касторп слушает лекции о любви как источнике всех болезней, в стихотворении появляется психоаналитическая фразеология («механика замещения»⁷):

*В то время, как в начале письма: “Мой дорогой...” или там
“Моя дорогая...” –
Выводится, и после абзаца, посвященного погодным условиям,
Такая вспыхивает нежность, неясной птичкой мелькнув,
дотла сгорая,
И все прощанием кончается, легкими попреками, малокровием.
И вполне возможно в такой барсучьей фамилии Шоша или Шоша
Стерженек томления скрыть. О, к грифельку этому
усыновленному
Сердце тянется, пока его не испугает дикая ноша...
И механика замещения все какого-то отличника выталкивает
к топольку зеленому.
Или совсем молодую женщину, так по-школьному*

*подчеркнутую волнисто,
Обведенную ореолом со всеми платьями, глупостями, опоздания-
ми, вещицами.*

*Но пока с высоты своей юности не смотришь
ни вверх, ни вниз ты,
А лишь на свой кровоток, где эритроциты спят глухарями, поси-
живают перепелицами
(Кононов 1995, 24).*

Вариативность ударения в русской версии написания фамилии – «Шошá или Шóша» – в стихотворении Кононова актуализирует двойственность героини и связанной с ней «русскости», соотносящей славянское и германское, европейское и азиатское.

С одной стороны, ударение на последний слог акцентирует в Клавдии «французское» начало (Chauchat), и большинство исследователей «Волшебной горы» именно эту сторону обычно и комментируют. В. Маурер предлагает весьма прозрачную расшифровку, связанную с языковой игрой:

Произношение фамилии говорит нам о том, что Манн имел в виду французские слова chaud и chat – “жаркая [или пылкая] кошка”, и в комментариях он подбирает характеристики под это имя. [...] Мадам Шоша – воплощение плотской любви, смерти и мистического Востока (Maurer 1961, 253).

Д. Остберг, в целом соглашаясь с такой трактовкой, предлагает дополнение, связанное с реалиями войны:

В этом случае вторая возможная ассоциация, связанная с именем, кажется особенно уместной ввиду тесной связи мадам Шоша

8
«Hippe, Sohn eines Historikers und Gymnasialprofessors, notorischer Musterschüler folglich und schon eine Klasse weiter als Hans Castorp, obgleich kaum älter als dieser, stammte aus Mecklenburg und war für seine Person offenbar das Produkt einer alten Rassenmischung, einer Versetzung germanischen Blutes mit wendisch-slawischem – oder auch umgekehrt» (Mann 1952, 164).

с идеей смерти и предполагаемой смертью Ганса Касторпа в Первой мировой войне. “Chauchat” – название популярной французской винтовки-пулемета, использовавшейся в той войне, начиная с битвы на Сомме (Ostberg 1962, 228).

С другой стороны, ударение на первый слог (Шóша) вызывает сугубо русские ассоциации, поскольку прямо соотносится с одним из подмосковных топонимов – с рекой Шоша, упоминаемой в Лаврентьевской летописи под 1215 годом. Е. Поспелов, отмечая историческую вариативность названия (Шеша – Шоша), связывает это название с балтийским влиянием:

Имеется ряд параллелей в гидронимии балтийских территорий: литов, šešure, šešiva, šašulyš, šašiola и др. В основе этих гидронимов древнелитовское šeš – “холодный, прохладный”. Название Шоша находится в зоне широкого распространения балтийской гидронимии, что свидетельствует в пользу этой гипотезы» (Поспелов 2008, 558).

Примечательно, что П. Хиппе в романе тоже помещается в «балтийский» контекст, поскольку повествователь упоминает о его «смешанной крови – германской и вендо-славянской или наоборот» (Манн 2019, 152)⁸.

Шестая и седьмая строфы стихотворения повествуют о внезапном разрешении долго копившегося напряжения, об остром переживании собственного бытия, подаренного близостью смерти. «Карандашная» история трактуется как классический пример обратимости либидо и мортидо, когда, ища полноты самоосуществления, герой в то же время максимально приближается к небытию. «Боль, трепет сверх всякой меры», «замиранье,

смятенъе» оказываются фокусом, в котором он осознает себя и обретает свободу, и карандаш призван это засвидетельствовать. Этот фрагмент с очевидностью адресует к французским пассажирам из объяснения Касторпа и Шоша в пятой главе «Волшебной горы», где обычно сдержанный и стереотипно ведущий себя инженер неожиданно начинает говорить в полном любовном ослеплении, буквально – на чужом (французском) языке⁹:

*Но когда переполняются насесты, серебряные
клетки, маленькие вольеры
Из какого-то суммарного, наугад взятого ряда,
непереносимого, вещного, –
Проявляются такие признаки любви, боли,
трепета сверх всякой меры,
Что даже смерть кажется товарищем юно-
сти, а не то что эта женщина.
Вот они – замиранье, смятенъе, счета, кви-
танции, письма, номенклатура
Вывиженцев с какого-то детского, уже раз
пережитого поприща.
А вот и характеристика, данная карандашу,
в том, что его мальчишеская фигура
Возмутительна, в том, что жив
ты пока, в том, что дышишь, в том, что
смотришь еще
(Кононов 1995, 24).*

9
«Oh, l'amour n'est rien, s'il n'est pas de la folie, une chose insensée, défendue et une aventure dans le mal. [...] Mais quant a ce que je t'ai reconnue et que j'ai reconnu mon amour pour toi, – oui, c'est vrai, je t'ai deja connue, anciennement, toi et tes yeux merveilleusement obliques et ta bouche et ta voix, avec laquelle tu parles, – une fois deja, lorsque j'etais collegien, je t'ai demande ton crayon, pour faire enfin ta connaissance mondaine [...]. Je t'aime, lallte er, je t'ai aimee de tout temps, car tu es le Toi de ma vie, mon reve, mon sort, mon envie, mon eternel desir...» (Mann 1952, 437-438). «О, любовь – ничто, если в ней нет безумия, безрассудства, если она не запретна, если боится дурного. [...] Относительно же того, что я узнал тебя и узнал мою любовь к тебе – да, это правда, я уже знал тебя в былом, тебя и твои удивительные глаза с косым разрезом, и твой рот, и твой голос, – и однажды, когда я еще был школьником, я уже попросил у тебя твой карандаш, чтобы наконец познакомиться с тобой как полагается [...] Я люблю тебя, – лепетал он, – я всегда любил тебя, ведь ты – это “Ты”, →

→ которого ищешь всю жизнь, моя мечта, моя судьба, моя смерть, мое вечное желание» (Манн 2019, 441).

10

В недавнем русском переводе «Слушай, Германия! Радиообращения 1940–1945 гг.» (СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2024).

Восьмая-десятая строфы подводят итоги, и в них происходит смена точки зрения. Логика предшествующего текста предполагала такую расстановку местоименных указаний, которая как бы ставила читателя на место Г. Касторпа. Во второй строфе появляются уязвимые и обреченные «мы», перед которыми открывается перспектива мировой войны; в пятой и седьмой строфе появляется автокоммуникативное «ты», предполагающее разговор себя-взрослого с собой-юношей.

Восьмая строфа начинается с «я», отчетливо осознаваемого как авторский голос («Если бы я хотел наконец объясниться»). Но это «я» в большей степени соотносимо с Т. Манном, чем с Н. Кононовым. Такую версию заставляет предположить возврат к началу, где упоминалось о радио, которое еще только должно было появиться («не поперхнулось молодое радио»). В последней строфе радио – это повседневная реальность, социально значимое медиа («это было-было-было и может быть передано даже по радио»). В этой связи, разумеется, вспоминаются прежде всего обращения Т. Манна по радио к соотечественникам (1940–1945) – речи, объединенные позднее в книгу («*Deutsche Hörer!*» (1943, 1945¹⁰)).

Это «я» вспоминает события прошлого, но исключает вынесение воспоминаний в публичное пространство. Вне преобразующей призмы текста ничто не существует; слово не обращает к реальности, а уводит от нее в поле памяти («И промолчать лучше»). Как отмечал Т. Манн в дневниках, жизнь «нуждается в тайне» (Манн 1996, 184). Именно карандаш эту тайну и создает:

И если б я хотел наконец объясниться, чтобы поставить крепкую точку, тем самым прервать переборы признаков, смежить мехи этого стихотворения,

Положить баян его в футляр, молчаливую ему устроить выво-
 лочку, ночь,
 Но вот флюгеров, упоминаемых в начале, слышу польское пенье.
 Слышу, как упоминаемые ольха и липа шумно выды-
 хают: “Прошу”,
 Как ссорятся две паненки, словно гусыни, друг на друга шипящие,
 Слышу, как травы спокойно на свои плечи принимают снега
 все, порошу,
 И до времени засыпают, в полосу попав умиротворяющую, пою-
 щую, пьянящую,
 И разом зазвучавший эфир, феерию новостей, всю систему
 доказательств
 Того, что это было-было-было и может быть передано
 даже по радио,
 Как и то, что когда роняют карандашик, сердце падает тоже, и,
 как связать их,
 Оба эти падения, знаю. И промолчать лучше. Ради нее не прогово-
 риться, да и ради него...
 (Кононов 1995, 24).

Первые и последние строфы стихотворения связывает не только мотив радио, но и, шире, – мотив сложно звучащего мира, на-
 прямую связанный с романом Т. Манна. В двух первых строфах
 речь идет о «закашлявшихся телефонах», «поперхнувшимся ра-
 дио», «поскрипывающих флюгерах»; в трех последних – о «ме-
 хах стихотворения» и его «баяне», о «шумном выдохе» деревьев,
 о «завучавшем эфире». Девятая строфа включает рефрен со сло-
 вом «слышу», причем слышимое оказывается за порогом обыч-
 ного восприятия («Слышу, как травы спокойно на свои плечи

11

Изначально – и это отмечено в рукописи – стихотворение называлось просто «Карандаш», т.е. выбор именно сорока строк – это осмысленный авторский жест.

принимают снега все, порошу»), свидетельствуя об обостренной поэтической или «профетической» чувственности. Тем интереснее, что, внимая многозвучию мира, «автор» выбирает беззвучие («промолчать лучше»), увязывая его с возвратом к началу текста («ради нее, да и ради него»).

Сложные звуковые сюжеты «*Волшебной горы*», в которых переплетаются музыка, природные и механические шумы, человеческие голоса и т.д., в конечном счете, как указывает С. Сакамото, завершаются молчанием, поскольку любой звук теряется в шуме войны: «Мотивная сеть звуков и их восприятия вплетена в контекст “влечения к смерти”, [...] оцепенения и снижения жизненной активности. [...] Слышимый звук нарастает до крещендо, параллельно процессу [...] аннулирования любого человеческого синтеза» (Sakamoto 2016, 60). Тем самым, в соответствии с интуицией Е. Мнацакановой, «Сорок строк о карандаше» оказываются стихотворением о мемориальных (или сотериологических) возможностях письма и циклическом возврате затихающей музыки мира («флюгеров, упоминаемых в начале, слышу польское пение»).

О специфическом «сакральном» плане текста позволяет говорить название, в котором акцентировано число сорок¹¹, в иудео-христианской и русской народной традиции имеющее разветвленный ряд символических значений.

Как отмечает О. Сурикова, «символизация числа 40 типична [...] для общерусской системы в разных ее стратах – в книжной (высокой и литературной), в общенародном языке, в диалектах, в фольклоре разных регионов» (Сурикова 2023, 8). Особенности древнерусской системы мер сделали число 40 знаком неопределенного множества, предела (количественного, временного и т.п.). Об этом пишет С. Праведников: «Число сорок имело в Древней Руси

особое метрологическое значение, выступая в качестве основания системы мер. Именно сорок фунтов содержал в себе пуд, сорок ведер входило в бочку-сороковку», шкурки животных объединялись в связки-«сорочки» и т.д. (Праведников 1996, 35). «Сорок строк» в таком контексте можно прочесть как «предельно много».

С другой стороны, эта семантика множества в восточном, в частности, библейском контексте, может быть связана с протяженностью событий-испытаний (с разным наполнением этой длительности):

Предполагается, что русская символизация числа 40 и даже русский счет сороками – результат влияния восточных традиций: библейской (ср. общеизвестные примеры: 40 дней и ночей шел дождь, вызвавший потоп; 40 дней провел Моисей на горе Синай; 40 лет евреи скитались по пустыне; 40 дней проходит от Воскресения до Вознесения) и тюркской (ср. башк. *йө қуғу қуғу* ‘все, что он говорит, то и есть’, букв. “трижды сорок по сорок”; кирг. *қуғу çоғо* ‘сорок витязей – сторонников главного богатыря’; узб. *oirqqa çidaуan qirq birga ham çida* ‘терпел сорок [раз], вытерпи и сорок первый’; кирг. *қуғу* ‘сорок дней после родов; сороковины, сорочины’; алт. *кугук* ‘поминки на сороковой день’ и др. (Сурикова 2023, 9).

В этом контексте «сорок строк» соотносятся с похоронно-поминальной обрядностью; посвящение стихотворения чужой «памяти» определенно работает на эту семантику.

На основе осмысления сорока как завершенного множества возникает множество производных смыслов, некоторые из которых связаны с народной магией. Сорок единиц чего-либо (волшебных предметов или совершаемых действий) соотносятся с «отмаливанием заложных покойников», с «защитой от порчи и сглаза», с «практиками народной медицины», с защитой от змей,

12

Н. Кононов предоставил возможность автору сделать фото поэтического черновика, именно оно и будет предметом текстологического разбора.

13

В общем массиве рукописей есть, насколько можно судить, лишь один черновик, построенный ровно таким же образом – это написанное параллельно с разбираемым текстом стихотворение «Словно градусник с серебряной хребтинкой» – тоже с отсылкой к Т. Манну, к его роману «Иосиф и его братья».

с гаданиями и т.д. (Сурикова 2023, 9). Воспоминание-воскрешение («все это было-было-было») в этом контексте тоже может рассматриваться как «магический» жест, а число строк соотноситься с внутренней мерой ритуального действия. Таким образом, в тексте Кононова авторские смыслы количества, связанные с выбором длинной строки и «большого стихотворения», резонируют со смыслами общекультурными.

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: ЗАМЕТКИ О ТЕКСТОЛОГИИ

Стихотворение Н. Кононова «Сорок строк о карандаше» примечательно не только сложной системой аллюзий, специфической просодией, развернутой концепцией поэтического письма, но и своеобразной поэтикой черновика, некоторые принципы которой позволяет описать обращение к личному архиву поэта¹².

В то время как обычной практикой для поэта является работа с черновиками в тетрадях или записных книжках, рукопись «Сорока строк...» представляет собой отдельный лист-свиток, состоящий из трех подклеенных друг другу фрагментов, отражающих разные этапы работы (рис. 1)¹³. Большая часть записей выполнена темно-синей шариковой ручкой, есть отдельные пометы черной ручкой, и, по всей вероятности, самые ранние, записи карандашом. Этот лист единственный из сохранившихся, и он отражает близкое к итоговому состояние текста. В то же время он содержит большое число правок, позволяющих говорить об определенных закономерностях в работе над черновиком.

Во-первых, Кононов представляет черновик как единое интеллигибельное пространство, в котором все поле действий должно быть замкнуто и обозримо – с этим связаны подклеивание

и работа с двух сторон листа; при этом очевидна второстепенность уже проработанного материала, который иногда не просто зачеркнут, но оборван и заклеен. Важно не задокументировать все этапы работы, а зафиксировать ее узловые моменты на финальном этапе.

Во-вторых, работа с черновиком, в котором еще не определены смысловые доминанты, предполагает приведение в движение всей текстовой массы. В черновых записях есть фрагмент, в котором двустилишие о «рисовых соломинках» и «жалобной тужурке» небес переписывается подряд семь раз, при том, что правки каждый раз оказываются минимальны. Синтагматические связи очень важны, и замена любой детали заставляет переосмыслить связи целого.

В-третьих, в работе над текстом важны ретенция и протенция: даже если следующая строка еще не написана, у нее обычно уже есть какие-то образно-смысловые контуры. Эти контуры обычно фиксируются в словах-«узлах», внесенных на поля и иногда обведенных ручкой. В некоторых случаях это вероятные рифменные пары («вещного» – «женщина») или финалы строк («перепелицами», «ради него»); иногда – ключевые слова-ассоциаты («тужурка», «рисовый»).

Сохранившийся черновик не позволяет восстановить всю историю текста, но в нем возможно выделить несколько линий образных трансформаций. Обращение к ним позволяет охарактеризовать некоторые принципы замен в тексте.

Прежде всего, можно отметить два параллельных механизма: с одной стороны, речь идет о движении от прямой номинации к номинации метафорической («сырая липа» → «температуриящая липа», «ольха шумит» → «ольха припухает», «коротконолая фамилия» → «барсучья фамилия» и т.д.); с другой стороны, текст, наоборот, иногда движется от сложной ассоциации к более

очевидной («безусые бубнящие флюгера» → «поскрипывающие флюгера»; «вспыхивает нота» → «вспыхивает нежность», «малодушный вальс» → «укачивающий вальс»).

Отдельный важный момент – выбор меры проявления признака. Как правило, замена предполагает интенсификацию признака («неприметный ряд» → «непереносимый ряд», «эфемерная точка» → «крепкая точка», «сердце онасаается» → «сердце падает»), но в отдельных случаях возможен и обратный ход («смотрит с досадой» → «смотрит не видя», «страх сверх меры» → «трепет сверх меры», «смотрит, не слыша, не видя, не любя, не осязая» → «не смотришь ни вверх, ни вниз»).

Достаточно часто замены, которые делаются поэтом на разных стадиях черновой работы, предполагают различные операции сжатия, сокращения, вытеснения. В этом случае можно говорить о нескольких вариантах трансформаций.

Во-первых, стоит прежде всего сказать о «фокусировке», когда из целого ряда возможностей образно-смыслового развития выбирается одна, наиболее содержательно «сгущенная» («и хорошо нам всем зеленеть зернышками рисовыми», «снова комплексы рассыпаем какими-то зернами рисовыми», «мы не стали еще залитым хмурой водой полем рисовым», «все переложено еще колониальными соломинками рисовыми» → «небо [...] смотрит на нас [...] как жница на метелки рисовые»).

Во-вторых, можно отметить случай, когда детально разрабатываемая в разных направлениях ассоциативная линия в итоге вытесняется другой, более выразительной («Вот и звезды ранние, словно раскурившие свои мелкие жалобы турки» → «И во мне тлеют жалобы, раскуривают их какие-то маленькие турки» → «И пока шелкопряды прядут свои волоконца тихо, словно покуривающие

жалобы турка» → «И пока небеса застегивают на все пуговицы свои там жалобную военную тужурку» → «Небо под самым подбородком уже застегивает тужурку»).

В-третьих, заслуживает внимания сценарий, при котором возможные пути конкретизации сюжета, связанные с характеристиками субъектов или объектов, начинают казаться несущественными, уводящими в сторону, и весь ассоциативный ряд из текста изымается («В начале письма: и слова нялятся друг на друга различая все комплексы / которые под русскую рифму серебрятся так легко дотла догорая» → «Такая вспыхивает нежность, неясной птичкой мелькнув, дотла сгорая»).

Эти наблюдения, требующие, конечно, уточнения при обращении к широкому корпусу поэтических черновиков Н. Кононова, позволяют сделать несколько простых обобщений. Текст у Кононова не создается спонтанно, но предполагает протяженную работу, в которой трансформируются и сами образно-смысловые линии, и их детализация, и их взаимная соотнесенность. Акцентуация деталей для поэта, как правило, более характерна, чем радикальная переделка – но и она предполагает такую переработку фрагмента, когда в движение приводится вся система элементов. Творческий процесс – поиск баланса между конкретностью и ассоциативностью, предметностью и шифром. В этом процессе длительное варьирование и детализация некоторых сюжетных линий иногда оборачиваются их редукцией или изъятием из окончательного варианта.

ВЫВОДЫ

Стихотворение «Сорок строк о карандаше» Н. Кононова – характерный пример поэтологического текста: это опыт самоописания,

предъявления определенной модели стиха и стилиобразования, а одновременно – опыт исследования оснований и возможностей поэтического письма в ситуации исторической катастрофы.

Сверхдлинная строка – способ исследовать поэтическую форму в ее предельных характеристиках, на грани перехода в прозу, освоить возможности периода с долгими рядами перечислений и параллелизмов. Н. Кононов использует эту форму для культурно-исторической рефлексии, материалом для которой оказывается любовный сюжет в «*Волшебной горе*» Т. Манна, объединивший в одном синтетическом объекте желания мужскую и женскую фигуры. В этом смысле стихотворение может рассматриваться как пример реализации андрогинной концепции человека, в котором только баланс разных начал может являться условием цельности, а вместе с тем – как пример сюжета, в котором однажды сформированная схема любовного сюжета всегда воспроизводится в новых отношениях.

«Карандаш», выпрошенный взаймы, оказывается «магическим» средством, замещающим утраченный объект желания, а вместе с тем – инструментом письма, позволяющим во фрагментарном и аллюзивном нарративе осознать логику своих действий, примириться со своей жизнью. Принципы этого символического «овладения» с прошлым предполагают возвращение к ситуации «ранения», максимального эмоционального напряжения, которым в контексте манновского романа оказывается любовное признание. «Карандаш» позволяет вернуться к этому признанию и, записав его, поставить в нем «крепкую точку».

Лирический сюжет в стихотворении выстраивается по характерной модели «сотериологических» текстов: чем очевиднее обреченность героев перед лицом мировой войны, тем бесспорней

власть «карандаша», способного рассказать их историю и тем самым сохранить их от смерти и забвения. «Сорок строк» – это «магический» жест памятования, воскрешения, в котором высказывание расслаивается на «экзотерическую», очевидную для всех, часть, и часть скрытую, «эзотерическую», обращенную только к чувственной памяти пишущего. Стремление к полноте высказывания тем самым одновременно является стремлением к «умалчиванию» о тех или иных обстоятельствах, попыткой «не проговориться».

Стихотворение о любви и письме одновременно является и стихотворением об имагологии, поскольку его ключевые персонажи, каждый по-своему, осмысляет культурные, национальные, языковые границы. Любимый «другой» принадлежит к другому миру, и остаться с ним, не проникнув в этот мир, невозможно. Следуя за Т. Манном, Н. Кононов подчеркивает «экзотические» смыслы «русскости» К. Шоша и «немецко-вендской крови» П. Хиппе; развивая ассоциативные ряды собственного художественного мира, вводит в текст мотив «польскости» утраченного возлюбленного, воплощающего в своем имени – Тадеуш – представление о «сердечности».

Биографический контекст рецепции текста, переписка с Е. Мнацакановой, позволяет выделить в нем в качестве одной из важнейших музыкальную тему. Музыка и природные шумы составляют неотъемлемый фон любовного сюжета; мир умолкает, когда любовь из него уходит. Эта логика также соотносится с мотивным строем романа «*Волшебная гора*».

Обращение к истории текста позволяет дополнить эти выводы несколькими важными штрихами. Стихотворение, исследующее пределы поэтической формы, рождается из черновика, в котором

огромное значение имеет стремительный рост словесной массы. Его движущими силами, помимо аллюзий, отраженных в ключевых словах, является поиск баланса между конкретным и метафорическим, между разными степенями проявления признака. ♡

Литература

- БАРИНОВА, ЕКАТЕРИНА, 2007: *Русские концепты в творчестве Томаса Манна 1890-1920-х гг.*: автореферат кандидатской диссертации. Нижний Новгород.
- БЕЛЫХ, АЛЕКСАНДР, 2018: Феноменологический синематограф. «Пловец». *К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги.* СПб.: Алетейя. 605-678.
- БЕЛЯКОВ, ДМИТРИЙ, 2013: Психоанализ в романе Т. Манна «Волшебная гора»: между просветительским психологизмом и аналитической психологией. *Вестник Московского государственного лингвистического университета.* Вып. 21. 9-34.
- ДАШЕВСКИЙ, ГРИГОРИЙ, 2012: Как читать современную поэзию. [<https://os.colta.ru/literature/events/details/34232/>]
- ЗОЛОТОНОСОВ, МИХАИЛ, КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 2002: *З / К, или Вивисекция. Книга протоколов.* СПб.: ИНАПРЕСС.
- ИСРАПОВА, ФАРИДА, 2013: О границах понятия металирики в работах немецких литературоведов. *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки.* № 1 (111). 188-196.
- КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 2012: «Для меня искусство – те же люди...»: интервью Д. Бавильскому. [<https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/nikolai-kononov-dlya-menya-iskusstvo-te-zhe-lyudi>]
- КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 2007: *Критика цвета.* СПб.: Новый Мир Искусства.
- КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 1995: *Лепет.* СПб.: Пушкинский фонд.

- КУКУЛИН, ИЛЬЯ, 2002: Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка. О русской поэзии 90-х годов. *Новое литературное обозрение*. №53. 273-297.
- МАЛЬЦЕВ, ЛЕОНИД, 2018: Польский культурный код в романе Н. Кононова «Фланер» К преизбыточному. *Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги*. СПб.: Алетейя, 2018. 716-726.
- МАНН, ТОМАС, 2019: *Волшебная гора* / Пер. с нем. В. Станевич, В. Куреллы. М.: АСТ, 2019.
- МАНН, ТОМАС, 1996: Из дневников. Перевод с немецкого, предисловие и комментарии Игоря Эбаноидзе. *Новый мир*. № 1. 181-202.
- НАРИНСКАЯ, АННА, 2024: *Зачем в путинской России голос Томаса Манна*. [<https://www.dw.com/ru/zacem-v-putinskoj-rossii-golos-tomasa-manna/a-71048356>]
- НОВИКОВ, ВЛАДИМИР, 2001: *Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии*. [https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/6/nos-habebit-humus.html]
- ПОСПЕЛОВ, ЕВГЕНИЙ, 2008: *Географические названия Московской области: топонимический словарь*. М.: АСТ, Астрель.
- ПРАВЕДНИКОВ, СЕРГЕЙ, 1996: *Имена числительные в фольклорном тексте: лексикологический и лексикографический аспекты*. Курск: Курский государственный педагогический университет.
- САПРЫКИН, ЮРИЙ, 2024: Эхо горы. «Волшебная гора» Томаса Манна: роман-собор, роман-университет, роман-путешествие. «Коммерсантъ Weekend» №39 от 15.11.2024. [<https://www.kommersant.ru/doc/7284530>]

- СУРИКОВА, ОЛЕСЯ, 2023: «На сорок сороков сорок сорок прилетает...»: символика числа 40 в костромских говорах. *Живая старина*. 3 (119). 8-11.
- ІВАНІВ, ВІКТОР, 2018: Философский молот в День Ивана Купалы. *К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги*. СПб.: Алетейя, 2018. 369-374.
- BRANDMAUER, RUDOLF, 2011: Poetologische Lyrik. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte* / Hrsg. D. Lamping. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler. 157-161.
- ESCHENBURG, BARBARA, 2022: «Ist nicht der Russe der menschlichste Mensch?» : *Thomas Manns Menschlichkeitsbegriff im Kontext russischer Literatur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- GRONICKA, ANDRE, 1945: Thomas Mann and Russia. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 20:2. 105-137, DOI: 10.1080/19306962.1945.11786230
- HINCK, WALTER, 1985: *Das Gedicht als Spiegel der Dichter*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- MANN, THOMAS, 1952: *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH.
- MAURER, WARREN R., 1961: Names from The Magic Mountain. *Names*. Vol. 9, Issue 4. 248-259.
- MÜLLER-ZETTELMAHN, EVA, 2000: *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2000.
- OSTBERG, DONALD R., 1962: Chauchat in the Magic Mountain. *Names*. Vol. 10, Issue 3. 228.

- SAKAMOTO, SAKIE, 2016: «Quietismus» und «Aktivismus». Die sinnstiftende Funktion des gehörten Lauts als Leitmotiv in Thomas Manns *Der Zauberberg*. *Neue Beiträge zur Germanistik*. Band 15, Heft 1. 43-60. DOI: 10.11282/jgg.153.0_43.
- STAHL, HENRIEKE, KORTE, HERMANN, 2016: Einleitung. *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland* / Hrsg. H. Stahl, H. Korte. – Leipzig: BiblionMedia, 2016. 13-52.

Summary

Kononov's poem "Forty Lines about a Pencil" (1995) exemplifies the characteristics of a poetological text: it represents both a self-reflective exploration of poetic writing, giving a certain model of verse, and an investigation into the formal and stylistic possibilities of verse in the context of historical catastrophe. The extra-long line serves as a means of exploring the extreme characteristics of poetic form, situated at the threshold of its transition into prose. Kononov employs this form for cultural and historical reflection, drawing upon the love story in *The Magic Mountain*, which merges male and female figures into a unified object of desire. In this regard, the poem can be interpreted as an embodiment of the androgynous conception of humanity, wherein the integration of contrasting principles constitutes a condition of wholeness. Simultaneously, it illustrates the enduring recurrence of a particular love-plot structure, as these archetypal dynamics manifest anew in different relationships. The "borrowed" pencil emerges as a "magical" tool that substitutes the lost object of desire while simultaneously serving as a writing instrument. It enables the individual, within a fragmented and allusive narrative, to discern the logic of their actions and come to terms with their life. This act of writing facilitates a reconciliation with one's life and actions. Kononov's symbolic "reappropriation" of the past entails a return to moments of emotional intensity, often represented by scenes of "wounding," such as the confessional climax of Mann's narrative. "The pencil" thus becomes a vehicle for re-engagement with such confessions, enabling the poet to inscribe and thereby conclude them with a definitive "full stop." The poem's lyrical trajectory adheres to the soteriological paradigm, wherein the more acutely the characters confront their doom

amidst the chaos of the First World War, the more apparent becomes the salvific power of the pencil. This instrument, by recounting their story, rescues them from the twin threats of death and oblivion. “Forty Lines about a Pencil” is thereby transformed into a “magical” gesture of remembrance and resurrection, in which the narrative bifurcates into an accessible, “exoteric” layer and an intimate, “esoteric” layer addressed to the poet’s sensory memory. In addition to its themes of love and writing, the poem also engages with imagology, as its central characters – each in their own way – grapple with cultural, national, and linguistic boundaries. The beloved “other” occupies a space beyond the poet’s world, necessitating a crossing into that space in order to remain connected. Following Mann, Kononov underscores the “exotic” dimensions of K. Shosh’s “Russiannes” and P. Hippe’s “German-Wendish blood”. Expanding this associative framework, Kononov introduces the motif of “Polishness” in the lost lover, whose name – Tadeusz – already embodies the concept of “cordiality.”

Alexander Zhitenev

Alexander Zhitenev is a professor at the Department of Publishing at Voronezh State University. The main focus of his research interest is contemporary poetry, lyric theory, intermedial interactions, diary and memoir literature.