

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

В.В. Мароши

Новосибирский государственный педагогический университет

Автограф-граффити автора в тексте и вне текста

Аннотация: В статье выявляется различие литературного и обывательского автографа-граффити. Не менее важна и разница реального и вымышленного граффити автора. Анализируются различные типы граффити-автографов авторов русской литературы, прежде всего вымышленные граффити, ставшие элементами авторского текста. Фикциональные граффити, как обывательские, так и нанесенные самим автором, становятся элементами повествования художественного текста, путевых записок, изображаются в письмах автора. Свои граффити в произведениях изображают прежде всего оставляют авторы-путешественники и авангардистские поэты начала XX в. Реальные граффити, выполненные автором и описанные им в тексте, взаимодействуют между собой, образуя основу для мистификаций читателей и адресатов. Функциональную роль граффити выполняют и эпитон имени автора, вписанный автором в текст, особенно на границах текста произведения.

The paper reveals distinctions between a literary autograph-graffito and a profane one. Of no less significance are distinctions between an author's real and fictional graffiti. The paper analyzes different types of graffiti-autographs of Russian writers, above all fictional ones that have become elements of the author's text. Fictional graffiti, both prophane ones and those written by the author, become elements of literary works, travel notes, and are represented in the author's letters. Graffiti are primarily encountered in the works by travelling authors and avant-garde poets of the early twentieth century. Real graffiti devised by the author and described by him in the text interact with one another, forming the basis for mystifying the readers and addressees. The functional role of graffiti is also played by the etimon of the author's name, inscribed by the author into the text, particularly at the borders of the text of the work.

Ключевые слова: автор, обыватель, имя, имя писателя, имя автора, граффити, надписи, текст, фиктивный.

Author, layman, name, writer's name, author's name, graffiti, inscriptions, text, fictitious.

УДК: 83.0

Контактная информация: Новосибирск, ул. Виллюйская, 28. НГПУ, кафедра русской литературы и теории литературы. E-mail: maroshi@mail.ru.

Степень авторитетности автора обычно прямо пропорциональна степени распространенности его имени в памятниках широко понимаемой письменной культуры, к которой в данном случае можно отнести и разнообразную эпиграфику. Как и раньше, его имя может стать и элементом надписи-посвящения на statue, названием улицы и города, школ, библиотек, вузов и т.п.

Каждый автор старается вписать свое имя в многослойную афишу с именами, которую можно назвать «литературой». Сохранение в ее истории, а тем паче в истории национальной культуры имени автора образует вполне достижимую и конкретную формулу «бессмертия» собственного слова («...весь я не умру...»).

В зависимости от сохранности текстов, дарования писателя, меняющегося исторического контекста, действия массы неучтенных случайностей, масштабы подобного «памятника» могут быть разными – от монументальной панорамы «Жизнь и творчество Пушкина» до едва заметного «следа» – неразвернутого упоминания в ссылке или учебнике. Любой автор стремится к самопрезентации в подобном образом понимаемом слове. Самый простой способ минимального самовыражения в слове, доступный даже обывателю и оставляющий некоторую иллюзию долговечности – автограф-граффити.

В рассказе «Надписи» И.А. Бунина (1924) один из персонажей уравнивает все виды автографов человечества с точки зрения их экзистенциального назначения, поскольку все они представляют собой специфические «автоэпитафии»: «А я думаю, господа, что ваше остроумие над пошлостью этого обывателя гораздо пошлее, не говоря уже о вашем бессердечии и – о лицемерии, ибо кто же из вас тоже не расписывался в том или другом месте и в той или иной форме? Расписывается (и будет расписываться во веки веков) вовсе не один Фриц или Иванов. Все человечество страдает этой слабостью. Вся земля покрыта нашими подписями, надписями и записями. Что такое литература, история? Вы думаете, что Гомером, Толстым, Нестором руководили не те же самые побуждения, что и седьмым Ивановым? Те же самые, уверяю вас. <...> В конце концов все эти несметные и столь друг на друга непохожие человеческие следы производят разительно одинаковое впечатление» [Бунин, 1986, с. 379].

В данном случае нас будут интересовать автографы не самого обычного для литератора типа – автографы-граффити. Главная роль обычных граффити-автографов – это дейксис по отношению к автору надписи и времени посещения («такой-то здесь был тогда-то», «Вася», «Иванов» и т.п.). Обычно они наносятся, выцарапываются, вырезаются на самых заметных и посещаемых природных, сакральных и культурных объектах (высокое дерево, собор, скала, стена дома). Их стараются сделать максимально заметными, помещая как можно выше, выбирая самый крупный размер букв. В такого рода поведении, пусть и в уродливой, перверсивной форме, сохраняется тяготение к сакральному: чаще всего объектами надписей становятся легендарные объекты с особой «аурой», «вандал» на самом деле хочет по-своему стать сопричастным сакральному, даже в порче и глумлении над ним.

Путешествующий человек отчасти возвращается к практике «территориальных животных», которые метят «свое», принадлежащее им и освоенное ими пространство. С другой стороны, он выполняет специфическое назначение человека Нового времени, для которого главное – заявить о себе, о своем якобы уникальном существовании, оставить свой след в мире («я-в-мире»). Однако о наиболее архаичном назначении граффити тоже не стоит забывать. Суть его – в продлении своего земного существования, попытке физического и магического контакта с вечным и неуничтожимым. Именно поэтому граффити такого рода чаще всего наносятся, выбиваются, вырезаются в особо прочных поверхностях (камень, бетон, железо) и на сакральных объектах, в том числе и природного происхождения. Написание своего имени подобным образом позволяет при минимуме затраченного времени и нанесенных знаков получить максимальный для внелитературной низовой словесности результат – оставить напоминание о себе, свой след, который, возможно, увидят неизвестные адресаты.

Для нас интересны реальные (сохранившиеся в том или ином локусе до сегодняшнего дня) и фиктивные (упоминающиеся в литературном произведении, дневнике или переписке писателя) граффити известных авторов. Последние – обычно результат литературной мистификации читателей и обусловлены внутрилитературными факторами – продолжением давно начатого диалога с адресатом, воспоминанием о неприятном для автора эпизоде его писательской биографии и т.п.

Стремление оставить на том объекте, который привлек внимание путешествующего литератора свой след, «отметину», подразумевает для него и следующий возможный шаг – его эстетическое освоение в поэзии или прозе. Написание своего имени «на» предмете, вызвавшем эстетическую реакцию восхищения, предвосхищало вписыванию «в» словесную конструкцию, обозначенную тем же именем уже в качестве эстетического феномена со снятой предметностью.

Так, посетив в 1816 году Шильонский замок, Д.Г. Байрон не только прославил его в своей поэме, но и оставил автограф на колонне темницы. Поскольку Байрон стал культовой фигурой по крайней мере в русской литературе того времени, то отечественные литераторы стремились не только своими глазами увидеть замок, но и вслед за любимым поэтом расписаться на его колоннах. Самые известные из сохранившихся в замке граффити принадлежат русскому переводчику «Шильонского замка» В.А. Жуковскому и Н.В. Гоголю.

Сохранившиеся надписи знаменитых писателей получают особый статус уже безотносительно к своему содержанию и форме. Им присуща вторичная культурная, «сакральность», обусловленная харизматичностью автора. Так, в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина многочисленные надписи почитателем Ж.-Ж. Руссо в усадьбе Эрменонвиль под Парижем, где он провел свои последние дни, заданы буколическим граффити самого писателя: «Прежде всего поведу вас к двум густым деревьям, которые сплелись ветвями и на которых рукою Жан-Жака вырезаны слова: “Любовь все соединяет”. Руссо любил отдыхать под их сению, на дерновом канаве, им самим сделанном» [Карамзин, 1983, с. 388].

Между тем в России в конце XVIII – начале XIX в. появились свои привилегированные локусы для путешествий и, соответственно, граффити – Крым и Кавказ. А.С. Грибоедов путешествовал по Крыму с июня по сентябрь 1825 года, сохранились его крымские «Путевые записки», однако в них никаких упоминаний про свои или чужие граффити нет. Крымские же краеведы сообщают, что с 18 по 24 июня он проживал в Симферополе и посетил пещеру Кизил-коба (Красная пещера). Здесь, на стене одного из ее рукавов поэт выбил свое имя и год пребывания: «А.С. Грибоедов, 1825». Туристы, часто посещающие пещеру, назвали этот рукав «Грибоедовским» [Коваленко].

Краткое посещение Крыма в 1820 году позволило А.С. Пушкину в 1824 году, уже в Михайловском, в пространственном и временном отдалении от путешествия по Тавриде, написать третье послание «К Чаадаеву». Стихотворение заканчивается жестом написания имен автора и адресата («На камне, дружбой освященном // Пишу я наши имена»). Поэт, по-видимому, сразу же готовил послание 1824 года не для отправки адресату, а для печати. Он опубликовал его в течение пяти лет целых четыре раза, причем дважды – в составе «Отрывка из письма к Д.», который в жанре описательного очерка повествовал о поездке Пушкина по Крыму в 1820 году, хотя писался в том же 1824-м. Разумеется, рамка травелога, куда включалось послание, позволяет уточнить контекст стихотворения, связанный с преданием о храме Дианы в древней Тавриде: «Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами. Вот они...» [Пушкин, 1987, т. 3, с. 371].

Главная тема стихотворения – миф и связанные с ним монументальные руины храма. Текст начинается репликой, адресованной не явному адресату Чаадаеву, а Муравьеву-Апостолу: «К чему холодные сомненья? // Я верю: здесь был грозный храм» [Пушкин, 1987, т. 1, с. 327]. Пушкин напоминает скрытому адресату начало его же «Путешествий...»: «На сих развалинах свершилось // Святое дружбы торжество, // И душ великих божество // Своим созданием возгордилось» [Там же]. Надпись-эпитафия себе и другу Чаадаеву (здесь – в этимологическом смысле: «эпитафия» – «надпись на камне») соотнесена и с первым посланием Чаадаеву («К Чаадаеву», 1818 г.), отменяя прежнюю увлеченность автора полити-

кой: «Чедаев, помнишь ли былое? // Давно ль с восторгом молодым // Я мыслил имя роковое // Предать развалинам иным?» [Пушкин, 1987, т. 1, с. 194]. В первом послании впервые возникает мотив надписи на обломках, только, разумеется, там это метафора разрушения самодержавной власти Александра: «Товарищ, верь: взойдет она, // Звезда пленительного счастья, // Россия вспрянет ото сна, // И на обломках самовластья // Напишут наши имена!» [Там же, с. 194–195]. Теперь же на первый план выдвигаются совсем другие ценности – самоуглубление, смирение («умиление», «смирненное бурями сердце», «лень», «тишина»), поэтому концовка – это как бы незакавыченная цитата из самого себя: «На камне, дружбой освященном, // Пишу я наши имена» [Там же, с. 327].

В послании поэт подводит определенный итог своей жизни, поэтому строка «Пишу я наши имена» обретает символическое значение. Для Пушкина написание своего имени на камне, фрагменте храма, несет двойной сакральный смысл – это и часть древнего храма, и знак самоотверженной, «святой» дружбы («святое дружбы торжество», «дружбой освященном»). Условное, воображаемое граффити двух имен означает, конечно, не хулиганский жест, не общее стремление к славе, а совместное соприкосновение с вечностью – мифологическим преданием и сакральным пространством храма. Значение слова «камень» простирается гораздо дальше своего предметного смысла. Уникальность пушкинского граффити – в его многомерности: это и знак обновления его собственной жизни, и «вечной дружбы», и символ вечности мифа, продолжающегося в настоящем, и глубоко «внутренний» жест, который свободен от предметности обычного граффити.

Окончательному варианту «Путешествия в Арзрум» (1836) предшествует текст 1829 г., который принято условно называть «Путевыми записками». В нашем случае разница между ними очень важна, поскольку именно ранний вариант текста содержит не только упоминание о написании граффити, но и его авторскую оценку. В «Путевых записках» 1829 г., которые стали основой «Путешествия в Арзрум», ситуация написания граффити-автографа была еще достаточно развернута: «Первое замечательное место есть крепость Минарет. Приближаясь к ней, наш караван ехал по прелестной долине между курганами, обросшими липой и чинаром. Это могилы нескольких тысяч умерших чумою. Пестрелись цветы, порожденные зараженным пеплом. Справа сиял снежный Кавказ; впереди возвышалась огромная, лесистая гора; за нею находилась крепость. Кругом ее видны следы разоренного аула, называвшегося Татартубом и бывшего некогда главным в Большой Кабарде. Легкий, одинокий минарет свидетельствует о бытии исчезнувшего селения. Он стройно возвышается между грудками камней, на берегу иссохшего потока. Внутренняя лестница еще не обрушилась. Я взобрался по ней на площадку, с которой уже не раздастся голос муллы. Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичках славолубивыми путешественниками. Суета сует. Граф Пушкин последовал за мною. Он начертал на кирпиче имя ему любезное, имя своей жены – счастливец – а я свое.

Любите самого себя,
Любезный, милый мой читатель»
[Пушкин, 1949, т. 4, с. 490].

Обнаружение граффити «славолубивых путешественников» внутри минарета подготовлено целой серией вполне предсказуемых словесных образов. Прежде всего это великолепный пейзаж, вмещающий в себя символику как жизни («прелестная долина», «пестрелись цветы»), так и смерти – элегические «следы» существования («разоренный аул», «могилы... умерших чумою», «исчезнувшее селение», «иссохший поток»). «Одинокий» минарет (в крепости Минарет) – завершающий словесный знак этих «свидетельств о бытии». Написание автографов на здании сакрального типа или его руинах как мы указывали выше, – одна из кон-

ститутивных черт жанра. Вариант 1829 г. содержал отрицательную оценку тщеславия путешественников *sub specie aeternitatis*. Последующий поступок двух дальних родственников и однофамильцев (В.А. Мусина-Пушкина и Пушкина) выглядит вполне логичным в свете предшествующего описания (оставить свой след среди руин и смерти вслед за другими путешественниками) и не вполне оправданным в контексте оценки самого рассказчика (суетное стремление к славе).

Переход от прозы к стиху в повествовании после написания автографа переводит его из суховатой стилистики путевого очерка в более игровую и эстетизированную сферу поэтического слова, привычных для рассказчика отношений автора с читателем. Проза Пушкина в 1829 г. еще не сложилась как система, и поэт экспериментировал с вариантами переходного типа. То, что он снял этот фрагмент в публикации 1836 г., объясняется, скорее всего сменой статуса холостяка на роль женатого поэта. Напомним, что спутник поэта, В.А. Мусин-Пушкин, в 1828 г. женился на Э.К. Шернваль, попытки же сватовства Пушкина в 1828 и 1829 г. были, как известно, неудачны. Явно изменилось и отношение поэта в 1830-е гг. к самой ценности подобной самопрезентации: «нерукотворный памятник» посмертной славы и без посредства граффити сохранит и распространит имя поэта.

Сама возможность мистификации адресата, основанная на амбивалентности граффити как фиктивного и одновременно «реального» феномена, сохранялась и в эпистолярном жанре. Образцом подобной двусмысленности стало письмо Н.В. Гоголя, адресованное В.А. Жуковскому. Прежде всего обращает на себя внимание само относительное обилие упоминаний о написании граффити в письмах Гоголя. Их функциональная роль весьма различна. Так, выехав за границу в 1836 г. вместе с А.С. Данилевским, Гоголь затем путешествует отдельно и обменивается с ним в письмах впечатлениями о Европе: «Как не получить письма? получил в тот самый почти день, как пришло. Как будто знал, что приехал сегодня в Лозанну (я живу в Веве). Ну, не стыдно ли, не совестно ли тебе? Как можно до сих пор не дать совершенно о себе никакой вести! Я писал, писал, несколько раз писал в Крейцнах, разослал к тебе письма во все немецкие дорожные города, писал на всех памятниках и замечательных местах и улицах углем и карандашом мой адрес; оставил во всех гостиницах к тебе письма; наконец писал к трактирщикам, чтобы они расспрашивали о тебе путешественников... и всё понапрасно!». В таком контексте реальное или воображаемое граффити, написанное в Женеве на памятнике Руссо для Гоголя скорее не надпись *a tutti quanti*, а дружеское мини-послание: «Более месяца слишком прожил в Женеве (если ты когда-нибудь будешь в сем городе, то увидишь в памятнике Руссо начертанное русскими буквами к тебе послание)» [Гоголь, 1952, т. 11, с. 71].

Традиционное для литератора, совершающего «паломнический» объезд литературных мест Европы, посещение поместья Ферней в Женеве завершается признанием о написании буколического граффити, по-видимому, на одном из деревьев сада, как и предполагалось в этой разновидности автографов: «Сегодня поутру посетил я старика Волтера. Был в Фернее. Старик хорошо жил. К нему идет длинная, прекрасная аллея, в три ряда каштаны. Дом в два этажа из серенького камня, еще довольно крепок. Я <...> в его зал, где он обедал и принимал; всё в том же порядке, те же картины висят. Из залы дверь в его спальню, которая была вместе и кабинетом его. На стене портреты всех его приятелей – Дидеро, Фридриха, Екатерины. Постель перестланная, одеяло старинное кисейное, едва держится, и мне так и представлялось, что вот-вот откроются двери, и войдет старик в знакомом парике, с отстегнутым бантом, как старый Кромидида и спросит: что вам угодно? Сад очень хорош и велик. Старик знал, как его сделать. Несколько аллей сплелись в непроницаемый свод, искусно простриженный, другие выются не регулярно, и во всю длину одной стороны сада сделана стена из подстриженных дере-

вьев в виде аркад, и сквозь эти арки видна внизу другая и аллея в лес, а вдали виден Монблан. Я вздохнул и нацарапал русскими буквами мое имя, сам не отдавши себе отчета для чего» [Гоголь, 1952, т. 11, с. 63]. «Присутствие» Вольтера, несмотря на временную дистанцию, ощутимо почти до степени его реального появления. Похоже, что именно это – сопричастность по отношению к великому писателю через вписывание своего имени – повлияло на «безотчетный» жест Гоголя.

Письмо к Жуковскому обыгрывает как общность мест, которые посещали и в которых жили автор и адресат, и, наконец, соседство их граффити в подземелье Шильонского замка: «Никого не было в Ве́ве; один только Бла́шне выходил ежедневно в 3 часа к пристани встречать пароход. Сначала было мне несколько скучно, потом я привык и сделался совершенно вашим наследником: завладел местами ваших прогулок, мерил расстояние по назначенным вами верстам, колотя палкою бегавших по стенам ящериц, нацарапал даже свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье, не посмел подписать его под двумя славными именами творца и переводчика «Шильонского» Узник<а>»; впрочем, даже не было и места. Под ними расписался какой-то Бурнашев, – внизу последней колонны, которая в тени; когда-нибудь русской путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин. Не доставало только мне завладеть комнатой в вашем доме, в котором живет теперь великая кн. Анна Федоровна» [Там же, с. 75].

Однако в этом письме есть два подтекста. Первый связан с надеждами Гоголя на особое место его имени (т.е. литературной репутации). Оно будет обеспечено в пространстве литературы после выхода «Мертвых душ»: «Осень в Ве́ве наконец настала прекрасная, почти лето. У меня в комнате сделалось тепло, и я принялся за Мертвых душ, которых было начал в Петербурге. Всё начатое переделал я вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись. Швейцария сделалась мне с тех пор лучше, серо-лилово-голубо-сине-розовые ее горы легче и воздушнее. Если совершу это творение так, как нуж<но> его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем! Это будет первая моя порядочная вещь, вещь, которая вынесет мое имя» [Там же, с. 76]. Имя-автограф, нацарапанное в знаковом месте рядом с именами Байрона и Жуковского, должно сыграть магическую роль, упрочивая литературное будущее Гоголя. Место сакрального символа играют в данном случае не сами колонны подвала Шильонского замка, а граффити харизматических поэтов.

Второй, тоже не вполне осознаваемый автором письма аспект связан с обстоятельствами вхождения Гоголя в литературу. В 1830 г. мать Гоголя приняла очерки В. Бурнашева, помещенные в № 122 «Отечественных Записок» за июнь 1830 года, за публикацию своего сына. В.П. Бурнашев с шестнадцати лет начал свою карьеру литературного борзописца, неразборчивого и всеядного. Литературная репутация его в Петербурге, несмотря на молодость, уже к 1829 г. была однозначна. Негодование начинающего автора можно понять: он не собирался дискредитировать себя подобными опусами. После провала «Ганса Кюхельгартена» он крайне щепетильно относился к возможности еще одной неудачи: «Что вы нашли моего в этом лоскутке бумаги? и я, посвятивший себя всего пользе, обрабатывающий себя в тишине для благородных подвигов, пущусь писать подобные глупости! унижусь до того, чтобы описывать презренную жизнь каких-то низких тварей, и таким площадным, вялым слогом! буду способен на такое низкое дело, буду столько неблагодарен, черен душою, чтобы позабыть мою редкую мать, моих сестер, моих родственников, жертвовавших для меня последним для какой-нибудь девчонки! Даже имя, подписанное под этой статьею, не похоже на мое: там, если не ошибаюсь, написано: В. Б-в. Зная, что вы мне не поверите без доказательства (я не знаю, чем я утратил ваше ко мне доверие; я вам говорил, что вы не

встретите в посылаемом вам журнале ничего моего; вы мне не поверили), я старался всеми силами узнать имя автора этой пиесы, и наконец узнал, что с моей стороны и нехорошо, потому что автор сам, может быть, чувствовал, глупость этой статьи и не выставил полного своего имени, а я принужден объявить: это некто Владимир Бурнашев, служащий здесь, говорят, даже хороший молодой человек» [Гоголь, 1940, т. 10, с. 18].

Таким образом, фамилия Бурнашева запомнилась Гоголю и, нанося свой граффити, он вспомнил про его имя – некий прочувствованный им символ обобщенного и претенциозного «пустого места» в литературе. Конечно, мы можем допустить, что именно В.П. Бурнашев или его менее известный однофамилец перебежал дорогу Гоголю и в Шильонском замке, нацарапав свое имя как можно ближе к граффити литературных светил. Но тогда ситуация удваивается в своей трагикомичности.

Письма Гоголя лучше всего демонстрируют совпадение амбиций литератора и автора граффити – стать вровень с великими в том пространстве имен, которое называется литературой; в предметном плане – расписаться на стене подземелья рядом с Байроном и Жуковским, на неопознанном (или воображаемом?) объекте в поместье Вольтера. Поэтому материализуется на поверхности для граффити Бурнашев, переходя из сравнительно отдаленного прошлого и бумажного листа в более осязаемое настоящее «великих камней».

В авангардистской поэтике начала XX в., для которой принципиально важна самопрезентация биографического автора в его максимально расширенном, внутритекстовом варианте, авторский граффити может быть нанесен не рассказчиком, а персонажем, который носит другое имя или кличку, но представляет собой «альтер эго» конкретного автора. Разделяющая их дистанция в подобных эпизодах снимается. Так происходит, например, в сверхповести «Дети Выдры» встреча двух «сынов» – Сына Выдры и Утеса, сына Пороса, которого Хлебников тем самым отождествляет с Эросом Платона. Вполне в духе традиций авторской петроглифики, надписей на камне, герой вырезает имя автора на утесе, оказавшимся метонимией прикованного к нему Прометея: «Сын Выдры перочинным ножиком вырезывает на утесе свое имя: “Велимир Хлебников”. Утес вздрагивает и приходит в движение: с него сыпется глина, и дрожат ветки.

Утес

Мне больно. Знаешь кто я? Я сын Пороса.

Сын Выдры

Здравствуй, поросенок!

Утес

Зачем глумиться?

Но игрушками из глины,

Я, растроганный, сошел

И зажег огнем долины,

Зашатав небес престол.

Пусть знает старый властелин,

Что с ними я – детьми долин,

Что угрожать великолепию

Я буду вечно этой цепью.

Что ни во что его не чту,

Лелею прежнюю мечту.

<...>

Вишу, как каменный покойник,

У темной пропасти прикованный

За то, что, замыслом разбойник,

Похитил разум обетованный»

[Хлебников, 1986, с. 446].

Нанесение автографа, «глумление» оборачивается примирением персонажей-двойников. Сын Выдры называет первого героя-богоборца «братом», а «кавказского пленника» из вековечного плена освобождает дочь Выдры.

С другой стороны, в это же время ситуация с авторскими граффити меняется: на первый план выходит уже сатирическое изображение чужих автографов как симптомов «мещанства», мешающих общению с красотой природы или уродующих памятники культуры. У настоящего автора, возмущенного этим, находятся два средства борьбы с этой повсеместной графоманией – сатирическое обличение или, уже в советское время, использование воображаемого «административного ресурса». В этой ситуации написание своего имени поэтом может значить и бессилие, и, наоборот, всевластие. Поэту «Сатирикона» П. Потемкину, на пару с художником-сатириком Ре-Ми (Н.В. Ремизовым) посетившим колокольню Ивана Великого («На колокольне Ивана Великого», 1911 г.), не остается ничего другого, как попытаться затмить своим автографом все это мещанское «великолепие»:

...и я вперил
Свой взор в весенние святые дали.
Так я стоял у каменных перил,
Воздвигнутых Борисом Годуновым,
И ангельских, казалось, шорох крыл
Ловил и трепетно внимал их зовам.

<...>

О, Господи, в каком
Я месте? Всюду, всюду, всюду, всюду,
Куда ни глянь, ножом и угольком,
И шпилькой, и уж чем, решать не буду,
Написаны обрывки слов и фраз.
Семен Петров здесь обнимал Гертруду.
Был Август Шмидт и Фиников Тарас,
Здесь апельсины ела Евдокия,
А Кока с Маней пили белый квас
И про любовь шептались. О, какие
Рисунки здесь! И сердце, и стрела,
И ножка чья-то, и тела нагие!..
Меня досада углем обожгла..
Я поглядел на профиль незнакомкин,
Взял карандаш и написал со зла:
«Такого-то числа здесь был Потемкин»
[Поэты Сатирикона, 1966, с. 114–115].

В борьбе с обывателями поэт вынужден использовать граффити, который ничем не отличается от обычных, кроме самого существенного: он стал частью его собственного поэтического текста.

По схожему сценарию, но уже в послереволюционное время, развивается конфликт с «всесветным» мещанством в поэзии В.В. Маяковского. Правда, советский поэт определяет осуждаемый им импульс обывательских граффити как «канцелярские привычки» («Канцелярские привычки», 1926 г.). Инвектива Маяковского, написанная после путешествия в Крым, констатирует, что и в XX в. привилегированными объектами граффити продолжают оставаться красоты Крыма и Кавказа. У поэта получился настоящий журналистско-поэтический фельетон:

Я
 два месяца
 шатался по природе,
 чтоб смотреть цветы
 и звезд огнишки.
 Таковых не видел.
 Вся природа вроде
 телефонной книжки.
 Везде –
 у скал,
 на массивном грузе
 Кавказа
 и Крыма скалоликого,
 на стенах уборных,
 на небе,
 на пузе
 лошади Петра Великого,
 от пыли дорожной
 до гор,
 где грозы
 гремят,
 грома потрясав, –
 везде
 отрывки стихов и прозы,
 фамилии
 и адреса.
 «Здесь были Соня и Ваня Хайлов.
 Семейство ело и отдыхало».
 «Коля и Зина
 соединили души».
 Стрела
 и сердце
 в виде груши.
 «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
 Комсомолец Петр Парулайтис».
 «Мусью Гога,
 парикмахер из Таганрога».
 На кипарисе,
 стоящем века,
 весь алфавит:
 а б в г д е ж з к.
 А у этого
 от лазанья
 талант иссяк.
 Превыше орлиных зон
 просто и мило:
 «Исак Лебензон»
 [Маяковский, 1982, т. 1, с. 310].

В отличие от бессильного жеста П. Потемкина, Маяковский находит выход в духе левовского жизнестроительства. Наделяя себя фиктивной высшей властью, поэт не только клеймит позором документацию советских служащих, но и заставляет стереть все опознанные автографы-граффити и даже лишить права на грамотность всех покусившихся на них:

Эх!
 Поставь меня
 часок
 на место Рыкова,
 я б
 к весне
 декрет железный выковал:
 «По фамилиям
 на стволах и скалах
 узнать
 подписавшихся малых.
 Каждому
 в лапки
 дать по тряпке.
 За спину ведра –
 и марш бодро!
 Подписавшимся
 и Колям
 и Зиnam
 собственные имена
 стирать бензином.
 А чтоб энергия
 не пропадала даром,
 кстати и Ай-Петри
 почистить скипидаром.
 А кто
 до того
 к подписям привык,
 что снова
 к скале полез, –
 у этого
 навсегда
 закрывается лик-
 без».

Под декретом подпись
 и росчерк броский –
Владимир Маяковский.

[Маяковский, 1982, т. 1, с. 310].

Маяковский уравнивает все возможные типы автографов в их безусловном антиэстетизме и претенциозности. Роль отрицателя красоты природы и разрушителя традиционной культуры, взятая на себя ранее самим поэтом, теперь перенесена им на многочисленных «Коль и Зин». Его автограф упраздняет пачкотню обывателей. Роль поэта-Творца, помещающего свой автограф под текст, здесь дополнена его фиктивной властью над миром, своего рода поэтическим перформативом, после которого псевдотворчество мещан-бюрократов становится невозможным.

Разумеется, особого внимания как возможный источник автоаллюзий, своего рода граффити в слове заслуживают все надписи в сфере предметного мира художественных произведений, которые скрывают фрагмент имени автора. Так, в начале романа «Дар» В.В. Набокова использована такая автоаллюзия – в виде надписи названия фирмы: «Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностраный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы –

в силу оригинальной честности нашей литературы – не договаривают единиц), у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона виднелась звезда вентилятора, а **по всему его боку шло название перевозчицей фирмы синими аршинными литерами**, каждая из коих (включая и квадратную точку) была слева оттенена **черной краской**: недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение. Тут же перед домом (в котором **я сам** буду жить...)» [Набоков, 1990, т. 3, с. 5].

Набоков обставляет с максимальной наглядностью процесс написания поэтического этимона («боку») собственного имени: это шутка (1 апреля); его фамилия сокращена до узнаваемого минимума (Набоков – бок), как и «недоговоренная» дата; гипертрофия колес – это конечное «в», следующее за «о» в фамилии писателя; фургон – олицетворение, прозопопея, отсылающая к живому автору; «откровенная анатомия» – «обнажение приема», «синие аршинные литеры» – обычная манера нанесения названий фирм, рекламных надписей, но в данном случае – «остранение», которое должно помочь «пролезть в следующее по классу измерение» внимательному читателю; наконец, переход от объективного повествования к субъективному («я сам...»). Накладываются друг на друга два «измерения»: воображаемо-предметное (бок фургона) и словесно-письменное (название по боку – Набоков).

Два пространственных измерения словесного произведения – воображаемо-объемное, схожее с реальным и графически-плоскостное, пространство текста – позволяют рассматривать паратекстуальное имя его автора как своего рода граффити-автограф для начинающего и заканчивающего путешествие читателя. Автограф автора надписан или подписан, обрамляя фрагменты «как бы реального мира». Поэтому авторы и не нуждаются в «транскрибировании» своего имени на всех сколько-нибудь примечательных фиктивных предметах своего произведения. Эту роль выполняет само художественное произведение, в литературе Нового времени снабженное, как правило, авторским именем не только как знаком «буржуазного» авторского права, но и как «отметкой», которая должна сохраниться «в вечности» вместе со своей словесной основой.

Литература

- Бунин И.А. Стихотворения. Рассказы. М., 1986.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 10: Письма, 1820 – 1835. 1940.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 11: Письма, 1836 – 1841. 1952.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 12: Письма, 1842 – 1845. 1952.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 14: Письма, 1848 – 1852. 1952.
- Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. М., 1983.
- Коваленко И. Автографы на скалах: национальная черта или вандализм? // «Крымское время». 1985. № 67. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.krimoved.crimea.ua/nature10.html6464> (дата обращения: 04.01.2013).
- Маяковский В.В. Избр. соч.: В 2 т. М., 1982.
- Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.
- Поэты «Сатирикона». М.; Л., 1966.
- Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1949.
- Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. М., 1985–1987.
- Хлебников Велимир. Творения. М., 1986.