

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2025. Вып. 3. С. 24—36.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2025. Iss. 3. P. 24—36.

Научная статья

УДК 821.161.1"20":82.09

EDN <https://elibrary.ru/sbhauq>

DOI: 10.46726/H.2025.3.3

ЛАБИРИНТ ЛИХТЕНФЕЛЬДА

(к 25-летию «Путешествия из Петербурга в Москву
в изложении Бориса Лихтенфельда»)

Елена Михайловна Тюленева

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, talen@rambler.ru

Аннотация. Статья посвящена осмыслению знакового произведения в поэтическом корпусе Б.Е. Лихтенфельда, во многом определяющего его эстетические принципы и поэтику. «Путешествие из Петербурга в Москву в изложении Бориса Лихтенфельда», рассматриваемое в своей юбилейной точке, предстает активно резонирующим с современностью и вместе с тем эпически ее предвещающим. Книга, имеющая синтетическую жанровую природу и сложно организованную структуру, представляется неким многоверсионным пространством для размышления. В попытке выработать подходы к анализу текста предлагается исходить из его ключевого концепта «лабиринт» и, соответственно, «лабиринтного высказывания», определяющегося акцентированием рефлексивности и процессуальности в противовес нарративности и финальности. Этот ракурс позволяет выявить и описать основные текстовые параметры: условное время-пространство, отказ от верификации реальности; амбивалентность лабиринта (тупиковость — ресурсность); тезаурус как основной принцип организации с его сосредоточением на процессуальной плотности и веществе текста-лабиринта; пульсирующая субъектность, ускользающая от идентификации. Вскрывается свойственная поэтике лабиринта потребность в ином типе языка, поиск которого в тексте сопровождается наблюдением за ослаблением референциальности прежнего. Одним из способов обретения нового языка является использование формы уже концептуализированного высказывания (радищевского «Путешествия») и расширение его возможностей через поливерсионность. Так «Путешествие» становится и жанровым определением, и больше — типом высказывания. Это позволяет, сохраняя форму и интригу лабиринта, максимально открыть текст, представив его полем для оформления/реализации читательской субъектности.

Ключевые слова: Борис Лихтенфельд, «Путешествие из Петербурга в Москву», лабиринт, тезаурус, мотив путешествия, процессуальность

Для цитирования: Тюленева Е.М. Лабиринт Лихтенфельда (к 25-летию «Путешествия из Петербурга в Москву в изложении Бориса Лихтенфельда») // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2025. Вып. 3. С. 24—36.

Четверть века назад в 2000 году в издательстве Виктора Немтинова в Санкт-Петербурге вышло «Путешествие из Петербурга в Москву в изложении Бориса Лихтенфельда», над которым автор работал с 1983 года. Эти два десятилетия до выхода, составившие контекст книги, и два после, сопутствующие ее прочтению, как будто очень разные, но смыкающиеся сейчас в момент 25-летия «Путешествия», заставляют ее по-особенному резонировать в актуальном

проблемном поле и обретать дополнительную эпичность, поскольку время овеществляет путешествие, события-станции в нем начинают повторяться в новом цикле уже для читателя и узнаваться как собственные. Так оформляется эффект эха, который был спрогнозирован в тексте:

Реальность отразилась до
явления собственной персоной (138)¹.

Контрапунктные в книге эхо и отражение, создающие резонирующее пространство, образуют тезаурус *лабиринта* — ключевого, во многом пророческого концепта «Путешествия». По лабиринту в тексте блуждают и автор, и персонажи, и время, и история; в него попадает и остается без выхода читатель. И именно лабиринт как активная форма и *лабиринтность* как процедура в полной мере реализуются и даже овеществляются в «Путешествии» сегодня: перед нами пространство, охватывающее полвека и удерживающее на параллельных витках «тогда» и «теперь»: причины и следствия, предчувствия и события, ожидания и реакции.

Ядерный центр этого лабиринта, безусловно, субъектность, это ее голос и молчание порождают и отражения, и резонанс. Но здесь субъектность пульсирующая — неидентифицированная, вариативная, проходящая на наших глазах этот путь в половину столетия и теряющаяся в своих определениях. Это субъектность, познающая себя и так и не обретающая свои границы, поэтому способ ее существования — повтор, кружение («Мы ведь по кругу живём, как не раз я уже замечал: / значит, чем дальше уходим, тем ближе подходим к тому же» (53)). Но этот провал самоидентификации не случаен, потому что авторская стратегия направлена на другую оформляющуюся субъектность: *лабиринт Лихтенфельда* — это уникальное пространство для интеллектуальной рефлексии и субъектного становления читателя. И выход из этого лабиринта только метафорический — это само читательское путешествие в нем, а не по нему, поскольку текст не о выходах и не о рецептах, а о размышлении.

Культурологическая плотность «Путешествия» столь велика, что одной статьей его не охватить и книга ждет своего комментария. Попытаемся здесь обозначить лишь некоторые координаты этого комментария: основные текстовые параметры, определяющиеся тем акцентированием рефлексивности и процессуальности в противовес нарративности и финальности, которое и создает *поэтику лабиринта*.

Прежде всего, это максимально условное время-пространство («в реальность мои слова / только тени отбрасывают как условности, только тени» (199)), возникающие пересечения с исторической реальностью тут же ставятся под сомнение и усложняются вероятными интерпретациями, контекстуальными или интертекстуальными параллелями. Отказ от идентификации реальности не только характерный способ выхода к эпическому обобщению, но даже в большей степени попытка проложить путь к невыразимому, если не через детерминированность, то через возникающую в повторении рецептивность: вчувствование, вслушивание, всматривание — доверие повтору:

Слово бродит в крови, растворяется в призрачном гуле
языка, чтобы явственной пульс проступил несказанного,
чтобы признаки жизни в тумане письма потонули
и в других обстоятельствах были описаны заново (4).

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: [Лихтенфельд 2000] с указанием в скобках страниц. Все подчеркивания в цитатах мои. — Е. Т.

Условность поддерживается амбивалентностью лабиринта: здесь и плутание в неопределенности координат, и ускользание искомого направления, и комплекс препятствие/опасность/страх, сопряженный с поиском выхода, в том числе духовного, и мнимость выхода или близости к нему (имея в виду спиральность лабиринта), а соответственно, миражность, порождение выхода при столь же устойчивом обнаружении тупика, ложного выхода или кризиса безвыходности. Блуждание, препятствие и тупик напоминают о присутствии необжитого/неосвоенного, или чужого, которое нужно освоить, при том что на новом витке блуждания этим чужим может выглядеть и уже пройденное. С другой стороны, лабиринт — поле вероятностей, интерпретаций, возможностей, то есть роста и генеративности, в особенности, когда речь заходит о лабиринте языка или «симпатического письма» (литературы), всегда хранящего потенциал проявления. Так лабиринт становится зоной постоянного мерцания искомого, балансирования на границе излишка и недостатка, приращения и опустошения.

Нестабильность, опасность, но и ресурсность лабиринта обнаруживается сразу, как только в него попадает читатель: заметим его отчетливо выраженную покинутость в неслучайной, почти инициационной — высшей точке (последний этаж):

Автор всё рассчитал, чтобы сцену покинуть в прологе.
Адресат, в лабиринте оставленный без комментария,
на последний этаж поднялся. Прилепясь по дороге,
отклик в сердце тревожном нашла Валентинова ария (8).

Но еще интереснее позиция автора-проводника: она буквально деятельная, даже наглядная — опоясывающей рифмовкой он формирует круги лабиринта, дважды окружая ими адресата. Но оставляет его в сильной позиции (в начале внутренних строк) и на самом деле дарует ключи: рифмующиеся концовки *в прологе — в дороге* и *комментария — ария*, по сути, являют два знаковых мотива текста — *путешествие* и *голос*. Причем в путешествии главное, как мы уже поняли, дорога (процесс), а в комментарии — собственная продуктивность его элемента (ария буквально входит в форму *комментария*) как чистая рефлексия, к слову, тормозящая действие и потому в своей самодостаточности эквивалентная дороге. Читателю остается только увидеть эти ключи. Или уловить их при повторном прочтении-прохождении через этот круг лабиринта вновь — такая возможность в тексте предусмотрена:

Пусть второе прочтение, сверив исходные числа,
ледяной обступившие дом бытия допотопного,
проберётся сквозь них к средоточию скрытого смысла
по его отпечаткам среди скопища слов многостопного! (9).

Как и обнаружение других ключей, спрятанных в тексте («Какая сила всё-таки заключена в бумаге!» (4)), их поиск может стать самостоятельным смыслом путешествия.

Но в предыдущем фрагменте был еще один важный момент. Двойственность авторского жеста (оставление и дарование шанса) эпически расширяется через почти архетипическую тревожность, которая всегда возникает при подключении константных знаков культуры: ария Валентина из оперы Ш. Гуно «Фауст» — это мольба уходящего на войну брата о защите Маргариты, остающейся без его поддержки. Но уже и само периферийное мерцание фаустианской

проблематики способно породить тревогу. Вот он — информативный излишек лабиринта, буквально с первых строк раскачивающий интерпретацию и выявляющий новые сцепления, а значит, новые повороты, уводящие адресата от выхода. И в следующем фрагменте, как мы видели, этот излишек поддерживается «многоstopным скопищем слов», которое в свою очередь и семантически, и фонетически проявляет некую плотность, ассоциативно поддерживающую стены лабиринта.

Текст в целом строится как тезаурусное высказывание — в том смысле, в каком говорят о тезаурусе Вал. и Вл. Луковы и М. Эпштейн [Луков Вал., Луков В.; Эпштейн], — формирующее вокруг ценностного ядра неиерархизированные и ситуативно структурированные круги, удерживаемые аксиологической значимостью для ядра. Будучи во многом случайными, ассоциативными, ненадежными, эти круги подвижны, могут приближаться и удаляться, порождать собственные тезаурусы с собственными ядрами или отвергаться, опустошаясь — в зависимости от близости к ценностному реестру обнаруживающего их субъекта (от автора, ситуативного нарратора и до любой субъектной формы, получившей активность в тексте). Таким способом «Путешествие» может и содержательно, и формально реализовать авторскую концепцию. В содержательном плане конкретика (внутренний сюжет) должна через сеть расходящихся и умножающихся версий постепенно «раствориться, перейти в некую обобщающую картину» [Лихтенфельд], продемонстрировав тот вариант существования реальности и текста, в котором *картина жизни* преобладает над *историей жизни* [Эпштейн: 49]. А в формальном плане путешествие подается через россыпь символических образов (современных, исторических, архетипических); введение артефактов (письмо, памфлет, документ, протокол и др.) и метафорических каталогов (классный журнал, гербарий, календарь, сонник и др.); графическое воссоздание объектов, фактуры или стилистики (стоящая отдельного исследования работа с визуальными формами текста, палиндромами, анаграммами, комментариями в сносках, рукописными заметками на полях, финальным кроссвордом и др.). На выходе мы имеем *вьющийся текст*: вьющийся вокруг главных тем и связывающий повторяющиеся мотивы, не ориентирующийся на линейный сюжет, а проговаривающий нюансы и вариации самой темы («по лабиринту блуждаем всё тех же ветвящихся тем» (46)). Распаковка темы и ее приоритетность постепенно замещают фрустрацию от невозможности выхода, неуловимости знания, в том числе невозможности узнать правду о свершившейся катастрофе.

Катастрофа — одна из тех внутренних тем, которые образуют собственные тезаурусы. По эмоциональному накалу она соответствует безвыходности, а поэтому выступает одновременно и источником рефлексии, и ее сублимацией, и причиной, и результатом. Она, как и все в тексте, версионно преломляется и отражается в нескольких параллельных историях. Разветвляется и ассоциативный ряд — подключается мистериальность с выходом сразу в 3 связанные темы: *сон* (в свою очередь ведущий к потусторонности); *Петербург* (петербургский текст и один из его компонентов — связка речи с рекой, водой, разливом); *готика* (с одной стороны, вводящая зловещую атмосферу, напряжение и необъяснимую тревогу, обречённых героев и зловещих антагонистов, маски и призраки, мотив видения и проч., а с другой — тот символично-аллегорический способ мышления, который высвобождает скрытые смыслы). Обобщая этот катастрофический тезаурус, можно даже определить «Путешествие» как петербургскую готическую поэму. Интересно, что этот ракурс подается автором,

стремящимся уйти от жанровых определений «Путешествия», как интуитивно ощущаемый, как будто рождающийся сам собой из того самого «скопища слов многостопного»:

Дело даже не в том, что словесность небесною манной
засыпает рассудок невнятными снами о логосе,
и не в том, что минувшее за пеленою обманной
прячет истинный смысл, а в каком-то готическом фокусе (4).

Не случайно на одном из текстовых кругов возникает Пушкин с «Пиром во время чумы», а на другом палиндром: «Готика как итоГ» (69).

Такого рода сосредоточение тезаурусного высказывания на процессуальной плотности текста, проявлении его компонентного состава и форм, замедлении текста и овеществлении времени («Время тот клад заповедный, тезаурус тот многозначный» (168)) в проработке катастрофы дает очень важный эффект: осуществляется удержание самого состояния катастрофы, ее «мяса», фактуры. На это же работает одновременное хронологическое разведение (предкатастрофа, после нее), и неразличение «до» и «после» — все существует одновременно, в круговерти: можно что-то выхватить и различить, но нет уверенности в точности этого различения. Поэтому мысль вновь и вновь возвращается к произошедшему, а читатель — в текст. И в этом удержании текста (и читателя) от выхода из катастрофы как лабиринта есть идея изживания травмы, точнее — выработка языка ее изживания. «Перечитывать — значит читать, всё заранее зная...» (35) — задача не узнать о произошедшем, а найти адекватный способ его озвучивания («Страшнее любой катастрофы последующая тишина» (48)) и подлинного проживания, которое одновременно и невозможно в словах (за их опустошенностью) и только в них и возможно (потому что за словами язык).

Собственно, проблема словесной адекватности и потенциальных возможностей слова в «Путешествии» важнейшая. 4 часть, посвященная диалогам-размышлениям о литературе, содержит серию фрагментов с начальными «вот он», в каждом 50 строк, каждый представляет собой некий каталог:

Вот он, классный журнал — на азы и часы разграфлённый период
жизни в предчувствии жизни, забытья колыбельная зыбь,
тавляя тавтологий фигурных, мозаичная клавиатура
иллюзорных аллюзий, внедрённых в алфавитный порядок фамилий <...>
(158).

Вот он, атлас альтернатив, альманах испытаний грядущих,
лоция чистого разума — гряды безвозвратных глаголов,
оборванный на полуслове дневник экспедиции канувшей <...> (162).

Вот он, гербарий альпийских буколик, безгласно трубящие знаки,
геральдика поросли гиблой, родословное древо беды,
на утро и вечер с полуночи свои распростёршее ветви,
цедящее жухлой листвою разлив безмятежной прелюдии <...> (167).

Список продолжают сонник, трактат, календарь, сказ. В атласе альтернатив в связке с водой и корабельностью как будто проявляется еще и Ноев ковчег с его встроенной тезаурусностью. Есть еще своеобразное отражение этих каталогов в первых частях книги: с начальным «вот он(а)» появляются первая молния, гром, он (учитель), оно (лицо), жребий. Как видим, демонстрируется само

собираение компонентов и его принцип: указательное «вот он» ориентирует на поиск определения, уловления того самого искомого имени, которое может попасться в сети этих разносторонних пояснений.

Тезаурусный принцип объясняет и пульсирующую субъектность, ускользающую от идентификации, о которой мы говорили. Нестабильность персонажа обеспечивается работой тезауруса: его имя неуловимо в умножающихся наименованиях, как неразличимы границы в расходящихся кругах определений. Персонажи-голоса по лабиринтной логике резонируют и подменяют, замещают друг друга. Формируется многослойная персонажность (герои-антагонисты, двойники, маски, дублеры) и полифония звучащих в тексте голосов — как нарративных, формирующих разножанровые и разностилевые фрагменты повествования, так и условно персонажных (субъектных и даже объектных). «Вообще, “автор” часто сам не понимает того, о чём говорят его персонажи, то есть просто предоставляет возможность разбираться им между собой», — комментирует Б. Лихтенфельд свой текст [из переписки]².

Оказавшаяся под вопросом субъектность проблематизирует и определение любых нарративных границ. Сюжетные линии ощутимы, но нет уверенности в точности их идентификации как с точки зрения нарратора и участников, так и в плане начала или окончания. Есть как будто несколько историй: два персонажа, разлученные катастрофой; «ты» и «я» — возможно, они же, но одновременно их дубли в какой-то другой реальности; «я» и «она»; «я» и голландский славист (он же архивариус), приехавший в поисках материала о Рыжебородом (Учителе). В последнем хочется угадать Л. Аронзона, но как всякая фактография, чуть возникая, эта привязка рассеивается во множестве вариантов. По замечанию Б. Лихтенфельда, «важно было, чтобы Учитель не воспринимался как поэт, а просто как центральная фигура в некоей среде». Но более того, «Рыжебородый сам не присутствует — только *о нём*» (см. «Отзвучала та жизнь в голосах своих местоименных» и сноска к этой фразе «я, ты, она, о нем, они, некто, нечто» (91)) [из переписки]. Таким образом, нестабильность субъектности усложняется еще и метонимизацией — замещением персонажа его признаком (рыжебородостью) и далее местоимением. О том, как в этом случае строится ассоциативная логика тезаурусного высказывания, свидетельствует комментарий самого Б. Лихтенфельда: «Учитель, конечно, не Аронзон — но речь дерптского парадоксалиста (“Нотариуса”) навеяна услышанным в музее Достоевского — от Александра Альтшулера на вечере памяти Аронзона и от Сергея Аверинцева на вечере памяти Бахтина. Первая поразила каким-то божественным косноязычием, а вторая какой-то несосредоточенностью на объекте — как бы о чём-то другом. Первый вариант “Леты подо льдом” появился в 1982 году. Тогда ещё замысла не было. Потом пришлось её переписать заново, значительно удлинить и приспособить к целому <...> Голландского слависта я позже определил как “архивариуса”. Эти определения — архивариус и нотариус — возникли как воспоминание о визите Б.И. Дышленко в нашу с Эрлем котельную на Мойке, 65» [из переписки].

Тезаурусная организация текста объясняет многочисленные и технически разнообразные нарративные сдвиги, перебивы, наложения. Так показательный слом наррации сопровождает воспоминание о последней встрече с НЕЙ: два крупных текстовых фрагмента на с. 58—90 и 93—146 заключены в квадратные

² Комментарии Б.Е. Лихтенфельда, данные в личной переписке с автором статьи, публикуются с его разрешения и сопровождаются пометкой в скобках «из переписки».

скобки. Этот жест многофункционален: он прерывает диалог со славистом, одновременно и выводя воспоминание за пределы ведущего повествования, и погружая его внутрь себя, к своей трагичности, а потому закрытости от всего внешнего; создавая драматургический эффект слова «в сторону» или «про себя» и усложняя рецептивную оптику параллелизмом двух как будто разных, но объединенных общей катастрофичностью историй. А визуально форма квадратных скобок, ограничивающая и концентрирующая взгляд (как в объективе), становится отражением обращенного в небо или вечность взгляда «я», появившегося еще в начале текста:

Пристальным взором в бледнеющей поутру выси небес
часто блуждаю: всё — без толку. Значит, жива ты. Иначе
весть подала бы, означилась как-то, быть может, перо
в потустороннем парении мне обронила бы (22).

Парадоксальное заключение «значит, жива ты. Иначе / весть подала бы» в этом фрагменте — сильнейший способ заставить текст (не говоря о читателе) вибрировать, а в соотношении с заключенными в квадрат этого взора-объектива отрывками позволяет обнаружить многозначность того оброненного *пера*, которое ждет герой. Если сначала в нем видится ангельское оперение, символизирующее смерть, то при повторном обращении перо представляется почти в державинском (лебедином) контексте как своеобразный дар слова — им пишется то горестное воспоминание о последней встрече.

В фарсовой части наррация подрывается жанровой формой — памфлетом, условно сочиненным призрачным «ты» (он же злоязычный Мом, как подсказывает Б. Лихтенфельд). Здесь персонажи попадают еще и в лабиринт масок, усложненный неразличением полифонии и какофонии голосов: в полилог вступают Странноприимный дом, Лицо грядущих катастроф, Мычание, Нетленных ценностей гармония, Рука провидения и другие пародийные персонажи. При этом «персонажей в фарсе не так много — десяток, кажется. Просто они всё время меняют имена (или маски)» [из переписки]. Памфлет на одном круге прочтения воспроизводит самиздатовскую и перестроечную полемику (овеществляя в тексте ключ от лабиринта в жанровой форме романа с ключом): «В абреже к третьей части и в перечитываемом письме в первой части памфлет назван Большою Игрой — и в том, и в другом спустя 40 лет узнаются предчувствия катастрофы и судьба Рыжебородого» [из переписки]. А на другом витке — воссоздает звучание общецивилизационного хаоса: «“Странноприимный дом”, “Лицо грядущих катастроф” и прочие символические фигуры в апофеозе — это некие фантомы, порождённые общим базаром, летящие в трубу» [из переписки]. Фантомность, смена масок и голосов замутняет и реальность, и героев, как и наррацию в целом, буквализуя при этом лабиринт: теперь уже собственно персонажи становятся его виртуальными стенами, образуя круговерть. Здесь важен этот новый уровень неразличения: субъектность побуждает искать выход из лабиринта, но она же и создает этот лабиринт — и даже не метафорически, а буквально своей телесностью.

Своеобразным дублем этой фарсовой полифонии становится цветочный флирт в 4 части:

Подорожник (О р х и д е е):
Мы увязли в сверхидее.
Вероника (Г л а д и о л у с у):
Надо внутреннему голосу
доверять!

Люпин (Я с н о т к е):

Но и в нём не всякой нотке!
Долг наш — для небесных волей
слух открыть.

Желтофиоль

(Ж ё л у д ю): Ужель смирились
вы с утратой?

Амарилис

(Р у т е): Так вот, без насилия,
всё Отнюдь отнимет.

Лилия

(А н д р о г и н у): Говорите
тише!

Ирис (М а р г а р и т е):

Ой, мурашки...

Лебеда

(Т м и н у): Век наш лапидо-

Архивариус (К р а п и в е):

Всем у вечности в архиве
хватит места! <...> (169)

Как видим, гротесковым умножением сущностей или нейтрализацией различий дело не ограничивается, имена-названия цветов-голосов вплетаются в ткань текста, включаясь в рифму и создавая графичность. И вновь можно говорить о формировании вещества текстового лабиринта, строительным материалом для которого здесь оказывается голос/слово. А с другой стороны, овеществленный повтор проявляет ритм, который уже сам ведет за собой и предсказывает новый повтор-поворот.

Своеобразным ритмообразующим элементом становятся и надписи на полях книги, стилизованные под рукописные, подобные тем, что оставляют читатели (реакции, комментарии). А в случае библиотечного чтения или в сканированном варианте эти надписи выглядят еще более аутентично, как будто их действительно сделал предыдущий читатель. Здесь подключается прагматика текста, превращая потенциальный диалог в уже идущий. Как поясняет Б. Лихтенфельд: «Надписи на полях по замыслу должны были дать некий взгляд сверху на весь лабиринт, или ещё чьё-то ироничное прочтение апостериори» [из переписки]. Думается, этот дополнительный графический слой действительно через паузу остранения как будто перезапускает текст и его ритмический рисунок. Как, кстати, и любые формы упомянутой автором иронии среди прочего работают на перебив ритма или создание дополнительных ритмических вариантов. Тот же принцип полиритмичности поддерживается серией перекрестных ссылок и примечаниями на обороте обложки книги. «Разночтения, которые жалко было потерять» [из переписки], — характеризует их автор, определяя вместе с тем и принцип тезаурусной поэтики.

Семантическое раскачивание, сопровождаясь фонетическим и визуальным, создает характерную энигматичность текста, соотносимую с ворожбой, инвокативностью, ритуальностью. Так, Е. Панкратова говорит об уподоблении текста «Путешествия» «ритуалу или заклинанию, где слова важны как составляющие заговора» [Панкратова], а М. Гарбер замечает мантрическое повторение, заклинание в более позднем сборнике стихов Б. Лихтенфельда «Одно и то

же» [Гарбер]. Выведение на первый план этой речетативно-ритмической составляющей вместе с тем не самодостаточно, как можно предположить, исходя из лабиринтной или тезаурусной логики. Через генетическое и функциональное сходство с подобными вербальными первоформами обнаруживается потребность в другом типе языка, который улавливается как некое божественное косноязычие, а потому орнаментален, длиннотен:

... Понимаю, как непонятны
для вас мои объяснения, но чем они длинней,
тем ближе подходят слова к тому, что пытаюсь
посредством их выразить, чем хочу овладеть.
Не сам ли русский язык тяготеет к длинной дороге? (148—149).

В финальной 4 части с размышлениями о русской литературе появляется формула «язык в языке». Ключ к нему герои (диалог и двойничество которых организует текст) обрели в детстве, на нем «взросли и выросли» (168).

Процесс поиска нового языка сопровождается наблюдением за ослаблением референциальности старого: «Так реальность, развоплощаясь, разрешает слова от уз, / и они получают волю выбирать любые объекты» (58); функционал языка смещается: «Назначение языка — поглощать, а не воплощать» (54), «суть была не в словах» (68), «Слова невняты, но / все памяты оттенки» (175), и в целом словарь воспринимается как условный (67): именно он дает возможность порождать и множить лабиринтность, обнаруживая параллели, связки и ассоциации в многозначности, фонике, графике словоформ.

Выходит, не смысл, до него вдруг доходит,
из круга выводит, а ритм,
и вняв, на прямую дорогу выходит,
где Я говорю говорит.
И я обращаю из этой гудящей
нечленораздельной толпы
к концу, то есть к тайне, всё так же манящей,
не слово уже, а стопы (203).

Связка ритм — дорога — Я-говорящее в финале текста закольцовывает уже сам текст, одновременно как будто и открывая тайну, и оставляя ее манящей. Здесь же в открывающемся преимуществе опространственного слова проявляется и тот символический образ, который неоднократно возникает в книге, напрямую связан с путешествием семантически и уже мерцал даже в наших размышлениях, — стопы. «... обращаю ... не слово уже, а стопы» — это и явление в тексте нового языка, организованного ритмом, и рождение текста, из слова обретшего форму, и наконец — обретение пути, направления, своей поступи. Так последовательно через стопы проявляется путешествие — основной концепт произведения и его не менее концептуальный претекст — «Путешествие из Петербурга в Москву», вбирающий литературные, исторические, социальные слои и составляющий свой тезаурус.

Момент его оформления так же неоднозначен, как и все в этом тексте. Узнавание радищевского текста может произойти и в другой момент, коль скоро речь идет скорее о концептуальном типе литературного размышления и склонности «русского языка к длинной дороге», нежели о прямых переключках со знаковым текстом Радищева. Хотя, конечно, в тексте немало прямых и косвенных отсылок и аллюзий, к слову, образующих самостоятельное текстологическое

путешествие: и обязательное для поиска «чудище обло», как и финальное «Москва! Москва!!!...», и «Уязвлённый гляжу я окрест...» в паре с «Воспрянул бы я от уныния...», и распаковывающаяся «Черная Грязь на полях» (наброски, пометки на полях страницы отзываются в названии последней станции в «Путешествии» Радищева перед Москвой, да и собственно полями вдоль дороги). Несколько скрытых отсылок открывает в переписке сам Б. Лихтенфельд: немного перефразированная цитата «О, где всё девалось, что сердце прельщало?» (6) или прямая, но переведенная в стихотворную форму: «И все, что зрим, пройдет; / все рушится, все будет прах. / Но некий тайный глас вещает мне, / пребудет нечто / вовеки живо» (149), которая, в свою очередь, отзывается в другой радищевской фразе, идущей через фрагмент: «О, сколь сладко незвительное чувство скорби!» (149). К слову, выделенные курсивом и заключенные в кавычки (или в скобки, как аллюзивная фраза «О! если то не ложно» (206)), они поддерживают характерные текстовые отражения и, объединяясь, вступают в диалог с основным текстом. В строке «Вот туда-то встарь и повадились разночинные волки» (149) — отсылка к Волкову полю (Волковскому кладбищу), на котором похоронен Радищев. А «пуговицы светлые» — это пуговицы Радищева, чищенные царской водкой.

Эффектно проявляется сам Радищев — как демонстрация того симпатического письма, которым владеет поэт:

Вещий дар изначален,
и краткое нечто, в нём заключённое, полувнятно,
<...>
Итак, остаётся слитно прочесть с конца, опуская
эту деталь маловажную, чтобы, являсь на вызов,
вольнлюбивый титульный профиль выступил ясно.
А любую страницу открыть — зима стоит у порога,
и вся эта метастрана дорогою тысячевёрстой
тягостно тянется мимо, ибо во всей этой книге
только один разворот интерес представляет — место,
пропущенное сквозь время, которое больше не будит
воображения (205).

Предварял его появление намек в заголовке 4 главы: «Ключ седьмой и последний, или Вещий даР читать на полях отчизны» (152). Палиндромом скрытый Радищев («остаётся слитно прочесть с конца» Вещий даР), является на вызов («вольнлюбивый титульный профиль») вместе с его «Путешествием» по тысячевёрстой дороге. Дорога, кстати, связывается внутренней рифмой с порогом, у которого зима (препятствующая нашим дорогам стать подобными римским, и не иркутская ли в том числе?).

Впрочем, интертекстуально все дороги и путешествия русской литературы найдутся здесь — и к радости начитанного читателя, и как способ реализации заданного типа литературного высказывания. Радищевское путешествие как прецедентный в этом смысле текст дает возможность концептуализации и определения этого высказывания. «Всё понять можно только снаружи, / то есть выход из текста найдя, когда слово исполнится» (8) — так удачно найденное наименование собирает текст и улавливает его механизм. Как подчеркивает Б. Лихтенфельд, «название “Путешествие из Петербурга в Москву...” возникло ближе к концу и стало скорее всего чем-то вроде жанрового определения (понятия “романа в стихах” я всячески избегал)» [Лихтенфельд 2011]. Почему этот лабиринтный текст не мог быть романом в стихах, мы теперь

понимаем. Но важно и другое уточнение автора: «добавлю, что и стихами “Путешествие...” не считаю. Это просто некий текст, иногда рифмованный, иногда слегка ритмизованный, который я писал в счастливой уверенности, что он когда-нибудь замкнётся» [из переписки].

Однако «Путешествие» оказалось открытым текстом и стало источником генеративных проекций и отзвуков в других произведениях Б. Лихтенфельда, написанных позже. В этом смысле книга может рассматриваться и как своеобразное ядро авторского тезауруса, и как катализатор внутреннего диалога поэта со своим текстом. Так, например, фрагмент «Лета подо льдом» отзывается стихотворением «Мысль изреченная есть лед...», открывающим поэтический сборник «Метазой» (2011). В нем же, а также в сборнике стихов «Одно и то же» (2017) продолжают развиваться проблемы языка, его референциальности («Извлеченная суть бредит-бродит, места себе не находит / в общей сутолоке письма» и здесь же «Жизнь, словами заросшая» [Лихтенфельд 2011: 6]) и опасного потенциала («Поняв, оставайся не понят! / Язык обретая, молчи!» [Лихтенфельд 2017: 8]); получают новые интерпретации мотивы чуждости/чужеродности жизни, игры с судьбой, «опыт отсутствия долгого» [Лихтенфельд 2017: 55]; прирастает петербургский текст; появляются знакомые образы ключа для расшифровки, лабиринта (с отсылкой-добавлением Мандельштама), сюжета как парка, школярской тайнописи и других. О своеобразном варианте тезауруса можно говорить и применительно к композиции сборника «Одно и то же», каждый раздел которого начинается со стихотворения, написанного в 1980 годы, и его тема далее развивается серией новых текстов, составляющих мини-цикл. М. Гарбер в рецензии на сборник связывает этот прием с заголовком — «Одно и то же» — и сознательным жестом: созданием контрапункта, эха, заклинания, все это в сумме дает некое повторение, или, как мы бы сказали, разветвление лабиринта/тезауруса («Ветвятся и вьются» некие неназванные сущности, может быть, мысли в одном из текстов сборника). Поэтому «много раз проговорённое “одно и то же” на поверку оказывается своеобразным и неожиданным» [Гарбер].

Открытым остается «Путешествие» и для интерпретаций. В том числе того, что нам удалось прокомментировать, и того, что осталось пока за пределами наших размышлений. А это не менее важные и интересные аспекты: авторское «объяснение в любви к русской литературе (со страхом аккумулярованной в ней энергии)» [из переписки]; энциклопедия интертекстуального взаимодействия с текстами культуры (литературы, философии, истории); взаимоотношение петербургского и московского текстов; мистериальные путешествия героев и самого текста; парадоксальный образ кроссворда, ценностно противопоставленный лабиринту, но продуктивно демонстрирующий авторский интерес к потенциалу словесной формы и словесной игры; иронический подтекст и паратекст произведения (к примеру, вынесенная на оборот титула признательность «Благодарим г-на Шарля Тана за обстоятельную научную консультацию» — имя консультанта стоит читать слитно); сложный заголовочный комплекс с аббрежатурой, в котором основные темы и внутренние заголовки являются своеобразными версиями того, что происходит в главах, или намеками/подсказками/ключами; визуальные и графические текстовые эффекты, которых гораздо больше, чем мы смогли упомянуть. Так или иначе, лабиринт Лихтенфельда, созданный как пространство путешествия, всегда будет вызывать к своему комментатору, и его финал — это всегда начало:

И ты, любезный, не уходи. Твоё лишь место
пока пустует. Но всё готово уже, ты слышишь?
Квартет настроен и начинается. Вот и место,
с которого, помнишь, тебе вступать? (207).

Список источников

- Лихтенфельд Б. Путешествие из Петербурга в Москву в изложении Бориса Лихтенфельда. СПб.: Издательство Виктора Немтинова, 2000. 209 с.
- Лихтенфельд Б. Метазой. Стихи. СПб.: Юолукка, 2011. 152 с.
- Лихтенфельд Б. Одно и то же. Стихи. СПб.: Юолукка, 2017. 128 с.
- Лихтенфельд Б. Избранные стихотворения // На середине мира [Сайт Н. Черных]. URL: <https://seredina-mira.narod.ru/likhtenfeld21.html> (дата обращения: 20.06.2025).
- Лихтенфельд Б. Автобиография // Лица петербургской поэзии: 1950—1990-е. Автобиографии. Авторское чтение / сост., отв. ред. Ю.М. Валиева. СПб.: Искусство России, 2011. URL: <https://borislichtenfeld.narod.ru/index/0-2> (дата обращения: 20.06.2025).

Список литературы / References

- Гарбер М. Язык обретая, молчи. Рецензия на кн.: Лихтенфельд Б. Одно и то же. Стихи. СПб.: Юолукка, 2017. 128 с. // Эмигрантская лира. 2018. № 2 (22). URL: <https://emlira.com/22-2018/marina-garber/yazyk-obretaya-molchi> (дата обращения: 20.06.2025).
- (Garber M. Acquiring a language, keep silent. Review of the book: Lichtenfeld B. The same thing. Poems. St. Petersburg, 2017, 128 p., *Emigrant lyre*, 2018, no. 2 (22). — In Russ.)
- Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Национальный институт бизнеса, 2008. 784 с.
- (Lukov Val., Lukov Vl. Thesauri: Subject organization of humanitarian knowledge. Moscow, 2008, 784 p. — In Russ.)
- Панкратова Е. Лихтенфельд Борис Елизарович // Литературный Санкт-Петербург. XX век: энциклопедический словарь: в 3 т. / гл. ред.-сост. О.В. Богданова. СПб.: Книжная лавка писателей, 2019—2021. [Электронное издание]. URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/i-933/lihtenfeld-> (дата обращения: 20.06.2025).
- (Pankratova E. Lichtenfeld Boris Elizarovich, *Literary St. Petersburg. XX century: encyclopedic dictionary in 3 vol.*, ed. by O.V. Bogdanov, St. Petersburg, 2019—2021. — In Russ.)
- Эпштейн М. Жизнь как нарратив и тезаурус // Московский психотерапевтический журнал. 2007. № 4. С. 47—56.
- (Epstein M. Life as a narrative and thesaurus, *Moscow psychotherapeutic journal*, 2007, no. 4, pp. 47—56. — In Russ.)

THE LABYRINTH OF LICHTENFELD

(on the 25th anniversary of “Journey from St. Petersburg to Moscow in Boris Lichtenfeld’s interpretation”)

Elena M. Tyuleneva

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, talen@rambler.ru

Abstract. The article is devoted to the interpretation of a landmark work in the poetic corpus of Boris Lichtenfeld, which largely determines his aesthetic principles and poetics. “Journey from St. Petersburg to Moscow in Boris Lichtenfeld’s interpretation”, considered at its 25th anniversary, appears as actively resonating with the present while at the same time epically anticipating it. The book, having a synthetic genre nature and a complexly organized structure, is presented as a kind of multi-versional space for reflection. In an attempt to develop approaches to the analysis of the text, the author proposes to proceed from its key concept of the “labyrinth” and, accordingly, of the “labyrinthine utterance”, defined by the accentuation of reflexivity and processuality in contrast to narrativity and finality. This perspective makes it possible to identify and describe the main textual parameters: conditional time-space, rejection of the verification of reality; the ambivalence of the labyrinth (dead end — resourcefulness); the thesaurus as the main principle of organization with its concentration on the processual density and matter of the labyrinth text; pulsating subjectivity, eluding identification. Revealed in the poetics of the labyrinth is the need for a different type of

language, the search for which in the text is accompanied by the weakening of the referentiality of the former one. One way of acquiring this new language is through the use of the form of an already conceptualized utterance (Radishchev's "Journey from St. Petersburg to Moscow") and the expansion of its possibilities through multiversionality. In this way, "Journey" becomes both a genre designation and more than that — a type of utterance. This makes it possible, while preserving the form and intrigue of the labyrinth, to open the text to the fullest, presenting it as a field for the shaping and realization of the reader's subjectivity.

Keywords: Boris Lichtenfeld, "Journey from St. Petersburg to Moscow", labyrinth, thesaurus, travel motif, processuality

For citation: Tyuleneva E.M. The labyrinth of Lichtenfeld (on the 25th anniversary of "Journey from St. Petersburg to Moscow in Boris Lichtenfeld's interpretation"), *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2025, iss. 3, pp. 24—36.

Статья поступила в редакцию 23.06.2025; одобрена после рецензирования 25.07.2025; принята к публикации 10.08.2025.

The article was submitted 23.06.2025; approved after reviewing 25.07.2025; accepted for publication 10.08.2025.

Информация об авторе / Information about the author

Тюленева Елена Михайловна — доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, talen@rambler.ru, SPIN: 6303-3436

Tyuleneva Elena Mikhailovna — Doctor of Sciences (Philology), Professor of the Department of Russian Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, talen@rambler.ru