

Михаил Павловец
Три «прачечных (футурных)»:
Анна Ахматова, Алексей Крученых, Генрих Сапгир

В своей заметке «Ирреальный комментарий» Ольга Кушлина, вспоминая несколько казусов из опыта публикации и комментирования собрания поэтических текстов, в заключение предлагает иную форму комментирования, альтернативную строго научной. Называя данную форму «ирреальный комментарий», она дает несколько образцов «метапоэтических» текстов — собственных стихотворений, являющихся своеобразными разъяснениями произведений авторов эпохи исторического авангарда, точнее сказать — конкретной предметной реалии, упомянутой в этих произведениях, но утратившей очевидность для современного читателя.

Наше внимание среди этих опытов привлёк поэтический комментарий известного опуса Алексея Крученых «Я пошел В ПАРОВУЮ ЛЮБИЛЬНЮ...», впервые опубликованного в книге поэта «Лакированное трико» (Тифлис 1919 г. — см. Крученых 1998, С. 22) и затем не раз переиздававшегося. Если идти вслед за лирическим сюжетом упомянутого комментария, становится ясно: словечко, брошенное Ольге Кушлиной сантехником Васей («футурка»), становится буквально ключевым для понимания стихотворения Алексея Крученых: речь в нем идет о «футурных прачечных», то есть, по словам поэта и комментатора:

Это значит
(если словом
простым обозначить), —
паровые; отопление — центральное.
Огонь, вода и медные трубы. (Кушлина 2003)

Гипотеза действительно остроумная: согласно ей, «бука русской литературы» посвятил процессу глажки белья стихотворение, по-

скольку был задет профанирующим употреблением дорогого для него слова «футурный» применительно к «прачечной»:

«...Всё загажено господами чистыми,
фармацевтами и реалистами.
Пошто надругаются
над любовью недюжиной.
Самовитое слово — и то разутюжено
жизнью пошлой» (там же)

Но вот вопрос: а насколько Крученых мог знать это слово — «футурная прачечная»? У нас есть серьезное сомнение, что такое понятие вообще существовало в 1910-е годы, к коим нас адресует поэт-комментатор, по крайней мере, оно не известно ни Рунету, ни бумажным словарям, ни даже информационно-справочной системе «Национальный корпус русского языка».

Начнем с того, что «футурка» из стихотворения-комментария О. Кушлиной — искаженное слово «фúторка», то есть «соединительная деталь напорных трубопроводов для перевода трубопровода на меньший диаметр» (см. Футорка). Кроме того, паровое (водяное) отопление активно распространяется в России еще с середины XIX столетия: в 1844 горячая вода впервые в нашей стране «была применена для централизованного нагрева воздуха водо-воздушной системы отопления и вентиляции двух больших зал объемом до 3000 м³ в здании Петербургской академии художеств» (100 лет... 2003, С. 58), а к 1880-х распространение этого типа отопления в больших городах стало уже повсеместным, так что в описаниях устройства промышленных прачечных начала века подача горячей воды по трубам излагается как обязательное условие (см., напр., Мелентьев 1912). Да и из содержания стихотворения Алексея Крученых понятно, что речь идет не о системе парового отопления, а все-таки о прачечной, если быть совсем точной — о сушильно-гладильном отделении таковой.

Обнаружить употребление понятия «прачечная (футурная)» как в художественной, так и в рекламной или технической литературе дореволюционного и пореволюционного времени нам не удалось. В сочетании со словом «прачечная» в это время используются определения «цеховая», «механическая» или «паровая». Так, справочник «Весь Петербург» содержит несколько десятков адресов «цеховых прачечных», а также рекламу нескольких фирм, оказывающих прачечные услуги либо поставляющие специализированное оборудование; вот один из примеров подобной рекламы: «Контора А. Э. Зейд-

лер. Механические, газовые, паровые и электрические прачечные машины. Полное оборудование механических прачечных» (Весь Петербург 1913. С. 1312). Упоминаются «паровые прачечные» и в литературе, к примеру в «Египетской марке» Осипа Манделъштама (Манделъштам 1991. С. 14).

Единственный случай употребления понятия «прачечная (футурная)» в литературе хорошо известен — это 14-й фрагмент либретто А. Ахматовой «Тринадцатый год», датируемый 1959 годом, то есть временем много более поздним, нежели то, о котором идет речь в комментарии Ольги Кушлиной:

«Двор — колодезь дома Адамими. Вход в «Привал комедиантов». Туда входят все. Последний — хромым. Первый этаж — прачечная (футурная). Наверху окно Коломбины. Судьба, маскированная шарманщиком, вертит шарманку — попугай вынимает жребий» (Ахматова 1998. С. 290).

Ни один из известных нам комментариев этого загадочного места не разъясняет выражение «прачечная (футурная)» в качестве действительно бытовавшего в то время понятия; напротив, все как один комментаторы видят в этом слове ахматовский окказионализм, строя свои догадки о его происхождении.

Самая экзотическая версия, с нашей точки зрения, принадлежит С. А. Коваленко: опустив слово «прачечная», комментатор поясняет: «(Футурная) — искаженное фр. — конура или «кутузка» (Ахматова 1998, с. 730). Характеризуя данное объяснение как «весьма неудовлетворительное», Р. Д. Тименчик в публикации «Из «именного указателя» к «Записным книжкам»: «Завистницы, соперницы, враги» предлагает сразу несколько альтернативных: согласно его гипотезе, «футурная прачечная» целит, видимо, в одну фразу лившицевских мемуаров — «Не кто иной, как Манделъштам посвятил меня в тайны петербургских «savoir vivre'a», начиная с секрета кредитования в собачьем буфете и кончая польской прачечной, где за тройную цену можно было получить через час отлично выстиранную и туго накрахмаленную сорочку — удобство поистине неоценимое при скудости нашего гардероба» — невольно и неизбежно проецирующуюся на эпизод Манделъштамовской «Египетской марки» (Тименчик 2004а, С. 504), имея в виду сцену посещения Парноком прачечной в III главке повести (см. Манделъштам 1991, С. 15—16). К сожалению, исследователь не пояснил, какова семантика таковой двойной отсылки и почему, собственно, само упоминание прачечной в мемуарах бывшего футуриста, пусть и лично неприятного Анне Ахматовой, позволяет ей называть эту прачечную «футурной», тем более что

услугами данного заведения пользовались далеко не только футуристы.

В другой своей работе — «К анализу „Поэмы без героя“ 3.» Р. Д. Тименчик связывает выражение «прачечная (футурная)» со строчкой из ахматовской «Поэмы без героя»: «Дом пестрей комедьянской фуры», утверждая, что данное описание, «...напоминая о кабаре «Привал комедиантов» в доме Адамини на углу Мойки и Марсова поля, в котором одно время жила О. А. Судейкина, фонетически кодирует имя пестро размалеванных постоянных посетителей петербургских прониинских кабаре — футуристов. В либретто по «Поэме» в основание этого дома заложена «прачечная (футурная)» (Тименчик 2004b. С. 459). Таким образом, если первый комментарий объясняет главным образом слово «прачечная», то второй — «футурная» (как справедливо замечает Р. Д. Тименчик, это слово было в ходу в начале 1910-х годов в качестве синонима слова «футуристический»), однако оба комментария складываются, как нам кажется, только чисто механически.

Не удовлетворяют все вышеизложенные объяснения и авторов комментариев к изданию всех материалов ахматовской «Поэмы без героя» под редакцией и общим руководством Н. И. Крайневой: «В том же доме, что и «Художественное бюро Н. Добычиной» (Мойка, 63) была «Прачечная цеховая» <...> возможно, это была чистка шерстяных, войлочных, шляпных, т. е. фетровых изделий, что Ахматова и передала словом «футурная» — от французского feutre — валяный, сваленная ткань; feutre — войлок, шерсть». <...> Трудно представить, чтобы галерея Н. А. Добычиной, где выставлялись картины известных современных художников, располагалась над прачечной, где был бы постоянный горячий пар. Кроме того, нижний этаж — это не совсем то, что «заложено в основание» (в «основании» был подвал, в котором располагалось артистическое кабаре). И главное, непонятно, какую связь усматривает исследователь между футуристами, которые были далеко не единственными посетителями кабаре, с находящейся выше «прачешной» (Я не такой... 2009, С. 1314).

Таким образом, авторы последнего комментария предпочитают в ахматовском упоминании «прачечной (футурной)» усматривать прежде всего отражение реалии того времени, а не интертекстуальную отсылку к текстам современников Ахматовой. Впрочем, мы бы не стали совершенно отвергать гипотезу Р. Д. Тименчика, а вернулись бы вновь к самому понятию «прачечная (футурная)». Помещение Ахматовой слова «футурная» в круглые скобки допускает двойное прочтение: это может свидетельствовать как о том, что данное слово

для автора — синоним «прачечной», так и о том, что указывает на определенную ее разновидность. Здесь бы хотелось высказать еще одну гипотезу об этимологии слова «футурная»: как нам кажется, оно действительно французского происхождения, но образовано от словосочетания *un fût tourné* — ‘вращающийся барабан’ (согласно французско-русскому словарю, одно из значений слова *fût*, помеченное как техническое, — «барабан»: за подсказку данной гипотезы мы благодарны коллеге-лингвисту Виктору Шаповалу). Иначе говоря, футурная прачечная — значит, механическая, оснащенная техническими приспособлениями, облегчающими ручной труд прачек, такими, как стиральные и полоскательные машины (впрочем, уже до революции старались создавать агрегаты, совмещающие эти функции), центрифуги, сушильные аппараты, электрические или паровые гладильные машины (паровые катки) и др. Согласно вышедшей до революции Технической энциклопедии, слово «барабан» применительно к баку для белья стиральных машин активно употреблялось уже в то время: «В настоящее время наиболее распространены барабанные машины, в которых соединены трение, удары и периодическое погружение белья в мыльный раствор» (Павловский б. г. С. 173)

То, что «футурная прачечная» расположена у Ахматовой на первом этаже, не удивительно: согласно Технической энциклопедии 1932 г., «наиболее распространенным типом промышленных П.<рачечных> являются паровые П.<рачечные> для стирки обычного белья (белого, цветного, бумажного, полотняного, шерстяного, шелкового) с расположением всех помещений и служб в первом этаже. <...> Двухэтажное расположение П.<рачечной> менее выгодно и менее удобно в эксплуатации» (Бурче 1932, С. 561) Кстати, в помещении бывшей прачечной располагалось московское футуристическое «Кафе поэтов», открытое на углу Тверской и Настасьинского переулка 52/1 А. Каменским и В. Гольцшмидтом осенью 1917 года (Крусанов 2003, С. 312).

Само помещение «футурной прачечной» на первый этаж дома Адамини понадобился Ахматовой, как можно подумать, для создания важного контраста между условным миром символистского тетра (Коломбина, Пьеро и т. д.) и современной эпохой с ее техническими достижениями: 1910-е годы — действительно время, когда в мире, в том числе и в России, начинает активно внедряться машинная стирка. А если помнить метод «тайнописи», прокламируемый автором при написании «Поэмы без героя», то не кажется лишним обратить внимание и на каламбурное «футурный» — от *fût tourné* и

от футуризма как еще одной приметы эпохи. Тем более что технические новинки не проходили мимо взгляда представителей данного течения — достаточно упомянуть, что в 1914 году была создана очередная футуристическая группировка — «Центрифуга», ключевые фигуры которой — С. Бобров, Н. Асеев и Б. Пастернак были хорошо известны автору.

В самом названии данной группы закладывалась идея кругового движения, в котором крутящиеся предметы сливаются в единое целое, упраздняются разделяющие их границы. Кручение, верчение, перемешивающее содержимое крутящегося барабана, для многих как деятелей футуризма, так и сторонних наблюдателей было сутью данного направления в искусстве. К слову «крутить» возводил свою фамилию Алексей Крученых; обыгрывая эту этимологию, с другим типом крутящегося барабана — барабаном лотереи сравнивал позднее русский футуризм Борис Пастернак в «Охранной грамоте»: «Как движение, новаторство отличалось видимым единодушьем. Но, как в движеньях всех времен, это было единодушие лотерейных билетов, роем взвихренных розыгрышной мешалкой. Судьбой движенья было остаться навеки движеньем, то есть любопытным случаем механического перемещенья шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула бы у выхода пожаром выигрыша, победы лица и именного значенья. Движенье называлось футуризмом» (Пастернак 1991, С. 215). «Принцип мелькания», согласно Н. Харджиеву (Харджиев 2006, С. 37), является одним из основополагающих и для футуристической живописи: он прекрасно реализуется там, где художник запечатлевает круговое движение, будь то картины «Рулетка» В. Маяковского, «Точильщик» К. Малевича или «Велосипедист» М. Ларионова.

Не посторонним представляется нам и заключенная в названии «Центрифуги» идея «отжима» воды (возможно, воды словесной): так, Вас. Гнедов во «Временнике 4-м» (М., 1918) напечатал эпиграмму Н. Асеева — одного из поэтов, входивших в упомянутое выше объединение:

Не столько воды в Неве,
Сколько в Рюрике Ивнeve
(цит. по: Харджиев 1990. С. 427)

— известно критическое отношение большинства футуристов к этому члену группы «Мезонин поэзии», более из тактических соображений привлекавшегося С. Бобровым к сотрудничеству с «Центри-

фугой». Наконец, принцип действия центрифуги базируется на диалектике центробежных устремлений и предела, положенного им корпусом барабана: тот же принцип лег в основу и самой футуристической группы.

Можно предположить даже, что Ахматова, назвав прачечную собственным окказионализмом «футурная», тем самым предложила свое объяснение названию одной из футуристических групп тех лет. Кстати, ложная этимология поэтических групп как полемический прием — характерная черта той эпохи: так, В. Пяст название футуристической группы «Гилея» выводил из понятия «гиль» (Пяст 1997, С. 164), а «акмеизм» от фамилии Ахматовой (там же, С. 110—111). Впрочем, существует еще один возможный источник каламбура — футуристический сборник «Взял», имеющий подзаголовок «Барабан футуристов» (см. о нем, напр. Поляков 2007, С. 516): слово «Барабан» никак в сборнике не поясняется, так что его можно трактовать и как обозначение музыкального инструмента (ср. позднейшее из «Приказа по армии искусств» В. Маяковского: «На улицы, футуристы, / барабанщики и поэты» — Маяковский 1963, С. 250), и как намек на барабан центрифуги, тем более что в сборнике были опубликованы стихотворения представителей двух групп — «будетлян» В. Маяковского, В. Хлебникова и В. Каменского и «центрифугистов» Н. Асеева и Б. Пастернака. Таким образом, выражение «прачечная (футурная)» у Ахматовой имеет двойную референцию: будучи окказионализмом, оно одновременно отсылает к реалии запечатленного в либретто времени, к социофизической реальности, — и к культурному контексту эпохи, ее семиосфере.

* * *

Стихотворение Алексея Крученых «Я пошел В ПАРОВУЮ ЛЮБИЛЬНЮ...» вновь погружает нас в атмосферу прачечной, причем, по-видимому, далеко не весь цикл стирки находит в нем отражение: речь здесь идет лишь о ее заключительном этапе — глажке и сушке отстиранного белья. Так, «растянули меня на железном кружилье и стали возить голым ничком», видимо, следует понимать как описание этапа отжима воды после стирки: «железное кружилье» в данном случае может быть как центрифугой, так и отжимным вальцовым станком — машиной для отжима, представляющей собой ряд отжимных валиков. Стихотворение построено на характерной для футуристической поэзии метаморфозе, по сути своей — метонимиче-

ской, когда лирический субъект отчуждается от себя, непосредственно став объектом прачечных операций вместо собственной одежды — предположительно брюк (либо же, можно сказать, себя ощущает таковыми). Данные операции подаются как насильственные по отношению к субъекту («растянули», «стали возить голым ничком», «отрубили колени», «в зубы дали обмызанный ремешок» и т. п.): брюки после стирки отжали, выпарили и сложили, отметив биркой или же просто продев в шлёвки пояс («обмызанный ремешок») в ожидании того, как владелец вновь в них облачится — а также надеет малиновую рубашку или жилет («безбокую»): «поженит» их. Однако характерно, что описание операций, которым был подвергнут субъект, не подаются негативно — скорее как естественные в его нынешнем положении.

Метонимическое замещение человека деталями его одежды — характерно для исторического авангарда, достаточно упомянуть «Кофту фата» В. Маяковского или «Фуфайку больного» Б. Пастернака и др. Можно вспомнить здесь и живописный «Самопортрет» В. Маяковского, на котором он, по словам рецензента, «...являет *tribi et orbi* части своего гардероба — цилиндр и перчатку, как ценности «самопортретные», так же, как в своем «стихотворении» он называл себя «облаком в штанах» (цит. по: Харджиев 2006, С. 30)

Одежда таким образом становится метафорой тела (ср. у Крученых «возили голым ничком»), тогда как тело — по сути вступает в права «души», воплощая собой «я» субъекта — либо обмениваясь с «душой» ролями, либо вовсе сливаясь с ней до неразличения или потери «души» (поиск потерянной души — расхожий мотив в поэзии авангарда: см. об этом: Дёринг-Смирнова 1980). Тем самым преодолевается дуализм «плоти» и «души», упраздняется оппозиция «имманентное / трансцендентное», бессмертие мыслится не как бессмертие души в некоем «потустороннем» мире, но как буквальное бессмертие вечно обновляющегося тела.

Процесс стирки в таком случае — зримое воплощение того же принципа обновления изношенного материала, приведения его в исходный вид: позднейшее пастернаковское «смерть можно будет побороть усилием Воскресенья» здесь понимается буквально — как усилие, требующееся на то чтобы перетерпеть операции по твоему телесному обновлению. Утопические интенции футуризма пронизывают текст Алексея Крученых: сама революция является в его стихотворении той самой «футурной прачечной», из которой выходит «новый человек» — человек будущего. Не случайно и у Маяковского в «Мистерии-Буфф» революция названа «прачкой святой», которая

«с мылом / всю грязь лица земного смысла» (Маяковский 1963, С. 463) (о мотиве грязи и социальной и онтологической гигиене как смысле революции в творчестве Маяковского см.: Лосев 2010)

* * *

К той же проблематике в своих известных «Сонетах на рубашке» спустя полвека обратился и Генрих Сапгир. История появления первых трех сонетов данного цикла, прежде других интересующие нас, известна со слов самого автора:

«Название книги «Сонеты на рубашках» возникло так. Осенью 1975 года на ВДНХ была вынуждено организована выставка левых художников, где участвовали и мои друзья. Нашей — во многом еще неискушенной — публике мне захотелось показать образцы визуальной поэзии.

Две моих старых рубашки пошли в дело. Красным фломастером на их полотняных спинах я начертил два сонета: «Тело» и «Дух». Так мои рубашки и повесили — на плечиках в павильоне — одна над другой. Но перед самым открытием выставки начальство (высокое) повелело снять их под тем предлогом, что стихи не залитованы, т. е. не прошли цензуру.

Третий сонет «Она» таким же образом экспонировался на московской квартирной выставке весной следующего года. На этот раз все прошло благополучно» (Сапгир 1989, С. 3).

В этом авторском свидетельстве обращает на себя внимание то, что третий сонет — «Она» — мыслится автором одновременно и неотъемлемым от первых двух (обычно их печатают вместе), и при этом несколько обособленным, возможно даже — метатекстом по отношению к двум предшествующим. Действительно, соседство первых двух сонетов реализует оппозицию «тело» / «дух», третий же является своего рода ответом, репликой на их пару. В первом сонете тело подается как внешняя оболочка для личностного «Я», («Но вчуже видеть просто смехотворно / Как это решето спит любит ест»). Сонет примечателен сменой субъектной «точки зрения» («переменной фокализацией» по Ж. Женнету): I-е лицо ед. числа первых 8-и строк противоплагается I-му лицу мн. числа последних трех (строки 9—11 лишены слов, проявляющих грамматическую форму лица). Более того, сонет (за исключением последних строк) построен как монолог тела («но вообще я сыро»), тогда как последний терцет его — речь лирического субъекта, не только выступающего с позиции «мы» (то есть от лица

обобщенного человечества), но и противопологающего свою позицию — позиции исходного «я» — «я» тела.

Более целен с точки зрения субъектной организации второй сонет — «Дух»: он представляет собой монолог от 1-го лица ед. ч. лирического субъекта — «Духа» (но не души!), а потому выступает в мужском роде (в отличие от среднего рода «тела»). Если «тело» подано как внешняя оболочка для человеческого «я», то «дух», напротив, дан как бесплотная — и потому ищущая воплощения (само)творящая и (само)познающая воля. По сути, все феномены бытия, перечисленные в данном сонете, как и сам сонет — это лишь формы данного воплощения. Тело помещено в пространственно-временной континуум («время водопадом — сквозь меня»), «дух» пребывает вне такового («Ни времени не знаю, ни пространства»), а потому не знает ни возраста, ни смерти.

Тут показательно свидетельство Виктора Кривулина: «Осенью 1975 года Генрих привез из Москвы первые экспонаты для «комнаты-текста», две добротные, тонкого полотна, белые рубашки со стихами: «Плоть» (изрезанную ножницами, в дырах и т. п.) и «Дух» (свежевыглаженную, накрахмаленную, франтоватую)» (Кривулин 2000). Белизна рубашки с текстом «Духа» вступает в зримый контраст с грубой фактурностью «тела», визуализирующей его обозначенные в стихотворении качества («все в огромных дырах»). Причем Виктор Кривулин, как человек глубоко религиозный, этот контраст усиливает, используя неточное название первого сонета — «Плоть» вместо «Тело», не учитывая, видимо, что «сонетов на рубашках» в буквальном смысле этого слова не два, а все-таки три: наличие третьего сонета «Она» позволяет предположить, что для Сапгира дихотомии «Духа» и «Плоти» недостаточно, чтобы описать специфику человеческой экзистенции.

Связь сонета «Она» с предшествующими ему текстами безусловна, причем не только на уровне мотивном («любит» — «люблю» «не по любви»; «башка поэта шалого от пьянства» — «вина нахлесталась» и др.) Персонажная «я-форма» этого сонета реализует себя в женском роде, тем самым как бы «завершая» грамматическую категорию рода в этом «триптихе». Очевидна структурная близость сонета «Она» к загадке, причем загадке скорее литературной, чем фольклорной, так как денотат содержится непосредственно в тексте, подсказываемый не только развернутой метафорой, но и рифмой («тяжко» / «рубашка»), «заместительным объектом» же здесь, как можно догадаться, служит образ молодой женщины — впрочем, образ этот разрушается, как только идет речь о стирке («меня крути-

ли в барабане...» и т. д.). Очевидна близость данного сонета со стихотворением Алексея Крученых «Я пошел В ПАРОВУЮ ЛЮБИЛЬНЮ...»: в обоих случаях субъект оказывается пациентом прачечных операций, из которых выходит преображенным: «Я снова девственно белею» в стихотворении Г. Сапгира отсылает нас к идее восстановления девства, возможное только либо хирургическим путем, либо путем смерти и воскресения. Дополнительным маркером связи стихотворений Алексея Крученых и Генриха Сапгира является то, что опус Крученых по форме — сонетоид, или каторзиан: по крайней мере он состоит из 14 строк, разделенных на две строфы — 8 и 6 строк — рядом отточий, реализуя тем самым сонетную формулу $4 \times 2 + 3 \times 2$.

Однако если в сонете Генриха Сапгира и видеть отсылку к тексту Алексея Крученых, эта отсылка, безусловно, полемична. Так, у Крученых лирический субъект выступает в мужском роде и контекстуально противопоставлен «рубашкам» («сотне девушек»), тогда как у Сапгира лирическая «маска», как уже было сказано, женского рода. Более того, третий сонет образует с двумя предыдущими триаду: «тело» — «дух» — «одежда», причем «одежда» — это то, что прикрывает тело, является, используя выражение Т. Цивьян, «средством «телесного апофатизма»: «мы как бы уславливаемся, что тело под одеждой исчезает, что «футляр» одежды заменяет тело» (Цивьян 2003, С. 8). Однако заметим: операции, совершаемые над рубашкой в сонете Сапгира, напоминают «...аскетические практики, направленные на умерщвление плоти», которые, как известно, «преследуют цель приведения тела к бестелесности — и, тем самым, как бы очищению души от мешающего ей тела. Но когда эта цель достигается, душа парадоксальным образом обретает плоть, т. е. телесность» (там же, С. 9) Иначе говоря, третий сонет может адресовать нас и к иной, нежели вышеупомянутая, триаде, известной в русской духовной традиции как «тело» — «дух» — «душа»: само название сонета «Она» допускает подобное прочтение, «рубашка» же в таком случае — очевидной пример игры-обманки Генриха Сапгира со своим читателем, особенно если вспомнить, что данный текст, как и предыдущие два, размещен был на рубашке.

Ведь таким образом денотат утраивается в стихотворении-загадке, будучи зашифрован не только в развернутой метафоре и в финальной рифме сонета, но и в самом материальном носителе текста, однако авторская настойчивость заставляет подозревать, что «рубашка» здесь — не только «денотат», но и «знак», отсылающий к иному «денотату», а именно к «душе». Вспомним, что в православ-

ной традиции существует «...противопоставление человека «духовного» человеку «душевному», или плотскому (напр. 1 Кор. 2:14—15). Духовный человек обладает душой, но, будучи возрожденным, возвращая в себе семена благодати, он возрастает и приносит плоды духа. Чрез небрежение же к своей духовной жизни может и духовный человек низойти на степень человека плотского, или душевного» (Помазанский 2001, С. 116). Иначе говоря, душа присуща любому человеку и проявляет себя в способности его к психическим реакциям — чувствам, эмоциям и пр., тогда как «под духом понимает тот особенный высокий строй сокровенной части души, который создается под влиянием благодати Духа Святого в христианине, — тот дух, о коем в других местах Апостол говорит: «духа не уташайте» (1 Сол. 5:19), «духом пламенейте» (Рим. 12:11) (там же).

Сапгировская триада «духа», «тела» и «души» лишена конфессиональных смыслов. В рассматриваемых нами «сонетах на рубашках», как уже выше было замечено, «тело» проявляется лишь в физиологических отправлениях («спит, любит, ест»), «дух» же наделен креативными способностями («на ходу из хаоса леплю / Огонь цветок — всё — новые обличья»), одухотворяя любую плоть, любую форму («изнутри трясу <...> сонет»), однако сам при этом лишен субстанциональности и пребывает вне локально-темпорального континуума («Ни времени не знаю ни пространства»). Тогда как рубашка-душа оказывается местом встречи «тела» и «духа»: она телесна, но при этом способна к психологическим проявлениям, испытывая чувства («не рада новым ощущеньем»). Если «любовь» тела — его физиологическая функция («как это решето спит любит ест»), а для «духа» — сама его творящая воля («— люблю / И на лету из хаоса леплю...»), то «душа» способна и к «не-любви» («Не по любви а с отвращеньем / Чужое тело обнимала»). Наконец, как и «телу», душе может быть причинен физический ущерб, она подвержена старению, но, как и дух, способна к обновлению, возрождению, то есть к победе над физическими законами, чему и посвящено стихотворение «Она». Причем в характеристике процесса «стирки» как «работы» можно усмотреть аллюзию на хрестоматийное стихотворение Николая Заболоцкого «Не позволяй душе лениться...» (1958), написанного тем же 4-хстопным ямбом, что и сонет Г. Сапгира:

Коль дать ей вздумаешь поблажку,
Освобождая от работ,
Она последнюю рубашку
С тебя без жалости сорвет.

(Заболоцкий 1989, С. 300)

Иначе говоря, «футурная прачечная» для Г. Сапгира — не переустройство физического тела человека в соответствии с футуристической утопией, но особый род духовной работы, позволяющей человеческой душе обновляться, проходя как через телесные, так и через духовные страдания и «работы». Поэт возвращает «психологизм» апсихологичному телу исторического авангарда, взамен отчужденной «души» постсимволизма последовательно отчуждает от человеческого «я» «тело» и «дух», чтобы в эффектной синтезе показать их единство в том, что называется «душой».

Литература

100 лет... 2003 — 100 лет теплофикации и централизованному теплоснабжению в России / Сборник статей под редакцией В. Г. Семенова. М.: Издательство «Новости теплоснабжения», 2003. http://rosteplo.ru/Tech_stat/stat_shablon.php?id=925

Ахматова 1998 — Ахматова Анна. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3: Поэмы; Pro domo mea; Театр / Сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко. — М.: Эллис Лак, 1998.

Бурче 1932 — Бурче Ф. Прачечные. // Техническая энциклопедия. / под ред. Л. К. Мартенса. М.: ОГИЗ, 1932. С. 557—579.

Весь Петербург 1913 — Весь Петербург на 1913 год. СПб, Изд-во А. Суворина, 1913.

Деринг-Смирнова... 1980 — Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем. // Russian Literature VIII (1980). Amsterdam. 1980. P. 403—468.

Заболоцкий 1989 — Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения. / Сост и вступ. статья Н. Н. Заболоцкого. М.: Художественная литература, 1989.

Кушлина 2003 — Кушлина Ольга. Ирреальный комментарий. // Toronto Slavic Quartely. 2003. № 3.: <http://www.utoronto.ca/tsq/03/kushlina3.shtml>

Кривулин 2000 — Кривулин Виктор Комната-текст (К портрету Генриха Сапгира) // Арион. 2000. № 1: <http://magazines.russ.ru/arion/2000/1/sapgir.html>

Крусанов 2003 — Крусанов А. В. Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция. 1917—1921. Книга 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 808 с.

Крученных 1998 — Кручёных А. Лакированное трико. (Репринт). — СПб.: Хармсиздат, 1998.

Лосев 2010 — Лосев Лев. Моекоский. // Лосев Лев. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 181—195.

Мандельштам 1991 — Мандельштам О. Э. Египетская марка. // Мандельштам О. Э. собрание сочинений в 4 томах. Т. II. Проза. М.: Терра — Terra, 1991. С. 5—42.

Маяковский 1963 — Маяковский В. В. Избранные произведения. В 2 т. Том I. М.—Л.: Советский писатель, 1963.

Мелентьев 1912 — Мелентьев В. Опыт постройки пращешной. Новгород, без паг., 1912.

Павловский б. г. — Павловский А. Пращешная. // Техническая энциклопедия. Словарь по всем отраслям техники и примыкающим к ней наукам. Т. 8. Подшипники — Соппротивление. Петроград: «Просвещение», б. г. С. 171—178.

Пастернак 1991 — Пастернак Б. Охранная грамота. // Пастернак Б. А. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. С. 149—239.

Поляков 2007 — Поляков В. Книги русского кубофутуризма. 2-е изд., испр. и доп. М.: Гилея, 2007.

Помазанский 2001 — Помазанский Михаил, протопресвитер. Душа и дух. // Помазанский Михаил, протопресвитер. Догматическое богословие. Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2001. С. 115—117.

Пят 1997 — Пят Вл. Встречи. / сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., Новое литературное обозрение, 1997. (Россия в мемуарах)

Сапфир 1989 — Сапфир Генрих. Сонеты на рубашках. М.: Прометей; ЛХА «ТОЗА», 1989.

Техническая... 1932 — Техническая энциклопедия. / Главный ред. Л. К. Мартенс. Т. 17. М.: ОГИЗ РСФСР, 1932.

Тименчик 2006а — Тименчик Р. Д. Из «именного указателя» к «Записным книжкам»: «Завистницы, соперницы, враги». // «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник. / под общей ред. Д. Макфадьена и Н. М. Крайневой. М. — СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 493—517.

Тименчик 2006б — Тименчик Р. Д. К анализу «Поэмы без героя». 3. // «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник. / под общей ред. Д. Макфадьена и Н. М. Крайневой. М.—СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 457—464.

Футорка — Футорка // Википедия: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Футорка>

Харджиев 1990 — Харджиев Н. Из материалов о Маяковском. // Russian literature. Amsterdam. 1990. XXVII. p. 417—436

Харджиев 2006 — Харджиев Н. И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. / сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006.

Цивьян 2004 — Цивьян Т. О телесности души в русской литературе. (по-становка вопроса и некоторые примеры) // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 54. 2004. S. 8—18.

Я не такой... 2009 — «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. / изд. подг. Н. И. Крайнева, под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. — СПб.: Издательский дом «Миръ», 2009. — 1488 с.