

**Вавилонская башня:
от символа к языковым приемам
(«Горгород» Оксимилона)**

И. О. Дементьев

БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ И. КАНТА
КАЛИНИНГРАД

Аннотация. Представлен анализ концептуального альбома российского репера Оксимилона (псевдоним Мирона Фёдорова) «Горгород» (2015). Исследование опирается на выявление мультязыкового анаграмматического кода в тексте. Ключевой образ в произведении – Вавилонская башня, изображенная на обложке альбома. Вавилонский миф о столпотворении играет роль претекста для «Горгорода»: автор использует различные языковые приемы, включая мультязыковое кодирование, омонимию и омофонию, анаграммирование, другие виды языковой игры, для того чтобы произвести «вавилонский эффект» – показать языковое смешение после столпотворения. В статье выявлены важнейшие для концепции Оксимилона семантические комплексы – башня как сочетание вертикали и окружности; башня как голова (интеллекта и власти); смерть и счастье и др. Отдельно обсуждаются анаграммы к имени главного героя «Горгорода» Марка, интертекстуальные связи альбома с другими произведениями, включая Откровение Иоанна Богослова и сочинения Никколо Маккиавел-

Дементьев И. О. Вавилонская башня: от символа к языковым приемам («Горгород» Оксимилона) // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 350–375.

ли. Показано, что текст «Горгорода» отражает глубокую рефлексию поэта над вопросами природы языка и политики.

Ключевые слова: анаграмма, «Горгород», мультиязыковой код, Оксимирон, М. Я. Фёдоров, языковая игра.

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-350-375

Контактная информация: Дементьев Илья Олегович, кандидат исторических наук, доцент, доцент Балтийского федерального университета имени И. Канта (ул. А. Невского, 14, Калининград, 236016, Россия, IDementev@kantiana.ru)

Резкие и неожиданные переходы от пародии к внутренней полемике, от полемики к скрытому диалогу, от скрытого диалога к стилизации успокоенных житейных тонов, от них опять к пародийному рассказу и, наконец, к исключительно напряженному открытому диалогу, – такова взволнованная словесная поверхность этих произведений. *Всё это переплетено* нарочито тусклой нитью протокольного осведомительного слова, концы и начала которой трудно уловить; но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих высказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон.

*Михаил Бахтин. Проблемы творчества Достоевского*¹

Введение

Концептуальный альбом современного российского рэп-поэта Мирона Яновича Фёдорова (псевдоним – Оксимирон, Oxxxymiron) «Горгород» (2015) заметно выделяется на фоне других произведений рэп-культуры. Среди его особенностей, которые уже отмечались исследователями, – глубина содержания, многочисленные интертекстуальные связи, своеобразный лиризм, многоплановость. Специалисты указывали, что «Фёдоров реабилитировал идею интеллектуальной интертекстуальности грайм-исполнителя» [Кублицкая, Комарова, 2017, с. 300].

Альбом «Горгород», включающий 11 треков, представляет собой связанный нарратив, который излагается от лица различных персонажей. В центре фабулы – биография писателя по имени Марк, живущего в Горгороде. Текст начинается «не с начала», с загадочного первого трека, который

¹ [Бахтин, 2000, с. 100]. Курсив мой.

анонсирует драматизм последующих событий (I)². В ответ на упреки некоего фаната в эскапизме (II) Марк сообщает, что он не диссидент, а «всего лишь писатель» (III). Его литературный агент Кира приглашает его посетить вечеринку по поводу избрания мэра, где Марк знакомится и вступает в романтические отношения с загадочной Алисой (IV). Алиса приводит его в кружок гуру – бывшего чиновника, ставшего оппозиционером и исповедующего философию, описываемую формулой «Все переплетено, но не предопределено» (V). Марк проникается радикальными взглядами, которые излагает в художественной форме сначала в колыбельной для малолетнего сына Киры (VI), а потом в революционном манифесте «Полигон» (VII). Далее Марк предчувствует трагический финал, повторяя и дополняя текст первого трека (VIII); его как участника заговора против мэра приговаривают к смерти. К эшафоту, однако, приходит мэр и обращается к нему с увещанием («Слово мэра», IX), в котором выражает свою политическую философию. Мэр предостерегает Марка от отношений с Алисой, которая оказывается дочерью градоначальника. Помилованный поэт идет по улицам Горгорода, размышляя над альтернативами дальнейшего поведения («Может ли творец жить в башне слоновой кости? Вхожим быть в дворец или яро против вельмож, или сохранять свой нейтралитет...»), после чего его монолог обрывается выстрелом – по всей видимости, писатель гибнет («Башня из слоновой кости», X). В последнем треке «Где нас нет» (XI) описание грез о далеком месте, свободном от пороков Горгорода, перемежается с обрывочными фразами, которые, как принято считать, относятся к детству протагонистов – Марка и Алисы. Переплетающиеся реплики за счет смешения стилей усиливают общий полифонический эффект произведения.

Исследование *текста* рэп-альбома должно учитывать все неизбежные ограничения, обусловленные тем, что анализ упускает из виду музыкальный компонент и не концентрируется на манере исполнения. В науке ставится проблема границ между рэпом и поэзией в форме письменной речи, при этом подчеркивается подвижность и открытость границ между этими двумя формами бытования поэзии [Price-Styles, 2015, p. 11]. Кроме того, в современных *hip-hop studies* констатируется исключительная важность текста в рэпе [Dorsey, 2000, p. 327]. Корни рэпа – в афроамериканской риторической традиции, для которой особенно характерны лингвистическое новаторство и вербальное экспериментаторство [Ibid., p. 330], и именно эти черты с виртуозностью реализует в своем творчестве Оксимирон. Его специфический и оригинальный способ работы с языком, о котором будет идти речь в данной статье, превращает альбом «Горгород» в одно из самых интересных произведений современной русской литературы.

² Здесь и далее римскими цифрами в круглых скобках обозначаются номера треков альбома. Везде в тексте выделения курсивом принадлежат автору статьи.

Важной композиционной особенностью текста выступает то, что между треками звучит голос литературного агента Киры, записанный на автоответчик. Это всегда «игра в одни ворота», потому что слушателю не даны ответы Марка, хотя по косвенным признакам можно судить об обратной связи с его стороны.

В настоящей статье осуществляется реконструкция авторской концепции Оксимирона, реализованной с помощью ряда языковых приемов. В основе анализа – введенное М. А. Дмитриевской понятие мультязыкового анаграмматического кода как средства, обеспечивающего текстопорождение на основе перехода от скрытого уровня семантики к явному. Выявление возможностей анаграммирования на материале не одного, а нескольких языков позволяет реконструировать художественно-философскую систему Оксимирона. Потенциал этого методологического подхода продемонстрирован на примерах творчества ряда писателей [Дмитриевская, 2014; 2016].

Вавилонская башня: мастер и слово

Ключевой образ, определяющий авторскую философию и структуру текста, – это Вавилонская башня. Его значимость автор подчеркнул, поместив изображение этого строения (репродукцию картины Питера Брейгеля Старшего «Вавилонская башня» 1563 г.) на обложку альбома. Вавилонская башня как образ отсылает к двум мифологемам. С одной стороны, Вавилон в библейской традиции – это символ порочности, людской гордыни, обусловившей провал проекта строительства небоскреба. С другой – он тесно связан с проблематикой языка, которая в вавилонском мифе приобретает ключевое значение. Вавилонский претекст «Горгорода» помогает выявить оригинальность работы Оксимирона с языком (см. об этом: [Деметьев, 2018]). Само конструирование автором понятийной системы в «Горгороде» может быть метафорически описано как смешение языков в результате вавилонского столпотворения. Автор использует многочисленные иноязычные вкрапления (напрямую – на английском, итальянском, латинском, немецком, французском языках; косвенно, если учитывать этимологию русских слов, – на многих других языках, включая древнегреческий, китайский, хинди, тюркские и др.). Сами вавилонские слова «зиккурат» и «Вавилон» наглядно показывают многообразие языковой картины, сложившейся в результате распада общего языка. Ту же цель автор преследует, используя слова и выражения, принадлежащие к разным стилям русского языка (от высоконаучного до разговорного, от терминологии литературы фэнтези до криминального жаргона), в том числе и обценную

лексику. В результате возникает эффект полифонии, которая очень удачно отражает драму столпотворения³.

Оксимирон применяет различные приемы мультязыкового кодирования. Один из них – переход от языка к языку, не распознаваемый на слух (и зачастую графически). Например:

По асфальту мимо цемента,
Избегая зевак под аплодисменты.
Обитатели спальных аррондисманов,
Социального дна, класс и нац. элементов (X).

В этом катрене трудно опознать «чистую» рифмовку между всеми четырьмя строками, однако она восстанавливается, если обратиться к оригинальной орфографии – французское слово *arrondissement* ‘округ’ имеет в конце тот же суффикс, что и слово «аплодисменты». Автор реконструирует ситуацию, в которой читатель теряет ощущение единого языка, испытывает дискомфорт в связи с мнимой утратой рифмы, переживает «вавилонскую ситуацию». Если воспроизвести этот текст латиницей с корректным написанием слова «аррондисман», гармония будет восстановлена.

Иногда Оксимирон обыгрывает омонимы в разных языках. К примеру, трижды (разными персонажами) употребляется слово *фавела*. *Favela* в португальском означает бразильскую трущобу, но в итальянском *favella* – это язык, речевая способность, что особенно значимо с учетом вавилонского претекста. Герой «Золотого осла» Н. Макиавелли (об этом тексте см. ниже) говорит: «Природой, кроме пары жадных рук, вам дан язык – для вашего же блага» (“Le man vi diè natura, e la favella...”) [Макиавелли, 2004, с. 676; Machiavelli, 2012, p. 191]. Знаменитый тезис М. Хайдеггера «Язык – дом бытия» приобретает в свете этого межъязыкового перехода в «Горгороде» новое звучание.

Еще один прием опирается на имплицитное нарушение логики, которое выявляется при учете этимологии:

...все переплетено:
Время и цейтнот, смерть и натюрморт... (V)
Власть и плутократия переплетаются в объятиях... (VI)

Переплетенность означает сочетаемость, однако предложенные пары как раз предполагают сочетание части и целого, когда каждый второй член включает в себя первый: цейтнот (нем. *Zeit* ‘время’ + *Not* ‘нужда’), натюрморт (франц. *nature morte* ‘мертвая природа’), плутократия (древнегреч.

³ М. А. Дмитриевская видит «суть метода» А. В. Скидана в том, что он «смешивает разделенные языки, чтобы вернуть их к исходному “адамическому” состоянию единого языка» [Дмитриевская, 2016, с. 248]. Мультязыковой код особенно очевиден благодаря образу Вавилонской башни.

πλοῦτος ‘богатство’ + κράτος ‘власть’). Эта латентная нелогичность также является характеристикой «вавилонской ситуации», в которой нарушение логики порождается повреждением целостности языка.

Прием Оксимирона, состоящий в усилении смыслового эффекта путем использования мультязыкового кода, прослеживается и в других, на первый взгляд случайно включенных в текст, словах. Так, значимый комплекс понятий образует лексема города (слово *gorod* есть во всех треках, кроме второго): буржуа (‘горожанин’, от нем. *Burg* ‘город’, II); цитадель (через итал. *citadella* от лат. *civitas*) и Метрополь (от древнегреч. πόλις) (VIII); муниципальный центр (лат. *municipium*, X). Тонкое языковое чутье, присущее автору, позволяет вводить привычное для русскоязычного читателя понятие, не называя его, но используя мультязыковой код: темная цитадель определяется как «то ли курорт, то ли антиутопия» (VIII). Автор подразумевает здесь корневое понятие «место» (нем. *Kur-Ort* или древнегреч. ἀντι-ου-τοπία, от τόπος «место»), т. е. «город» (ср. польск. *miasto*).

Опишу еще один прием мультязыкового кодирования. Среди упреков, которые фанат адресует Марку, звучит такой:

Я с тринадцати лет знал – ты мой старший брат,
Хоть мне не родня и даже не седьмая вода на киселе... (II)

Этот упрек можно было бы считать незначительным, если бы не ответ Марка:

Я в городе на птичьих правах – мне здесь хорошо,
Я не местный мажор... (III)

Между двумя репликами в этом диалоге связь незаметна, однако она есть. Марк отрицает свой статус «местного мажора», и это отрицание понятно в контексте слов фаната о «старшем брате». Слово «мажор» французского происхождения (*major*) и восходит к латинскому *major* ‘большой, старший’. Словами «я не местный мажор» Марк отрицает статус «старшего брата», который ему вменял в прошлом фанат. Однако и этот переход *старший* → *мажор* не завершает цепочку: дальнейшее развитие семантики обусловлено отсылкой к городу, т. е. к месту (польск. *miasto*). Латинское *major* трансформировалось во французском в еще одно слово – *maire* ‘мэр’⁴. Мэр, будучи одним из ключевых персонажей альбома, собственно, и есть местный мажор. Ответ Марка фанату может быть переформулирован так:

Я не местный мажор = Я не мэр города

⁴ К тому же ряду примыкает образ Метрополя («своды Метрополя», VIII): метрополия – это мать-город, т. е. столица, главный город. См. о значениях «метрополии» [Neef, 2013, p. 80–83].

Реконструкция этого подтекста требует обращения к этимологии мобилизуемых автором слов. Только в этом случае символизм дуплетов становится очевидным. Еще один пример: в описаниях как Горгорода, так и места, «где нас нет», отсутствуют слова *красный* и *зеленый*, однако оба они вводятся посредством эвфемизмов. Дважды упоминается один из признаков индустриального города – добываемая под горой *руда* (V; VI). Цветовая гамма воображаемого идеального мира, образ которого нарисован в последнем треке, включает «*рубиновый закат*» (XI). Противопоставление двух миров, града земного и града небесного, снимается в пользу *переплетенности всего*, если принять во внимание, что оба слова восходят к одному индоевропейскому источнику: праславянское **ruda* (откуда *руда* в значении ‘кровь’) родственно лат. *ruber* ‘красный’, с ним же связано и среднелатинское *rubinus* (→ рубин) [Фасмер, 1986–1987, т. 3, с. 453, 511, 513]. Цвет, к которому в Горгороде «толпа влекома», называется *хаки* (IX) – коричнево-зеленоватый (этимологически восходит к персидскому «пыльный, земляной»); в описании идеального мира он передан синонимически в конструкции «*малахитовый браслет*» (XI). Красный (*руда*) и зеленый (*хаки*) цвета в основе содержат семантику грязи и пыли, это подчеркивает поврежденность природы в граде земном. Град небесный – место, которому чужда поврежденность⁵.

К ряду таких фрагментов текста, где усматривается использование мультязыкового кода, относится также следующий: «И если ты не власть, наш город не спасет и чудодейственная мазь» (V). Понять, что скрывается за словосочетанием «чудодейственная мазь», можно, обратившись к древнегреч. *χρῖσμα* ‘мазь, масло’. Помазанник-чудотворец (*χριστός*) – это неназванный прямо в тексте образ (уместно напомнить, что Ф. Соссюр видел в анаграммировании имени бога «главный принцип индоевропейской поэзии» [Соссюр, 1977, с. 640]), но благодаря мультязыковому декодированию это имя выявляется и придает смысл всему предложению (если ты не власть, город не сможет спасти и помазанник-чудотворец), подчеркивая важность библейского подтекста альбома. Нарратив «Горгорода» развивается от ветхозаветной легенды о Вавилонской башне и других аллюзий («Бог выволит нас из лап египтян», III) к новозаветному образу Небесного Иерусалима (XI), поэтому выявление библейских реминисценций в тексте – одна из первостепенных задач для исследования [Дементьев, 2018, с. 115–118].

⁵ Основания городских стен в Небесном Иерусалиме, согласно Иоанну Богослову, украшают драгоценные камни. Апокалипсис перечисляет 12 камней, причем зеленый смарагд и красный сардоникс упомянуты рядом – на 4-й и 5-й позициях соответственно (Откр. 21: 19–20).

Вавилонская башня: семантика окружности и вертикали

Рассмотрим образ башни, который присутствует в тексте как эксплицитно, так и имплицитно. Анализ языковых приемов, применяемых автором, позволяет увидеть, что текст «Горгорода» сконструирован с инженерной точностью.

Башня, по крайней мере в том виде, в котором она представлена у Брейгеля, – это сочетание окружности и вертикали, замкнутости и разомкнутости⁶. Семантические комплексы, относящиеся к окружности и вертикали, с регулярностью распределены по всему тексту (со второго по одиннадцатый трек; первый трек, выполняя роль пролога, представляет собой анонс восьмого). При этом автор использует языковые обозначения предметов соответствующей формы, применяя мультязыковой код и создавая тем самым «вавилонский эффект».

К семантическому комплексу окружности отсылают следующие лексемы: круг тем; *вокруг* взят курс (II); штурвал (нидерл. *stuur* ‘руль’ и *wiel* ‘колесо’); барабан; калашный ряд (от калач, или *колач*); нимб (III); кнопка (IV); клубок (восходит к лат. *glomus*, связано с *globus*); ноль; шиномонтаж; круговорот (V); пирамидка из *колечек*; концлагерь (от *концентр* – совокупность кругов с общим центром); *вокруг* тебя (VI); очкарик; капкан (тюркск. ‘капкан, петля’) (VII); колесо в небесах; циклон (древнегреч. *κύκλος* ‘круг’); мишень; пуля (от польск. *kula* ‘шар’) (VIII); петля; боулинг (англ. *bowl* ‘шар’) (IX); аррондисман (франц. ‘округ’ от *ronde* ‘круглый’); цирк (лат. *circus*) (X); браслет (XI).

Комплекс понятий, связанных с вертикальностью, не менее важен, что подчеркивается уже в первом треке: «Город вертикально подделен». К этому комплексу относятся следующие лексемы: член (I и VIII); стрела; луч; <стиль> (в тексте слова *стиляга* и *стайл*; от лат. *stilus* ‘заостренный кол, острая палочка’) (II); рожон (первоначальное значение – острый кол) (III); лифт; зиккурат (IV); струна; тетива (V); радио & район (от лат. *radius* ‘палочка, спица, луч’) (VI); столб; стяг (изначально ‘толстая жердь’) (VII); штаб (нем. ‘жезл, посох, палка’) (VIII); эталон (старофранц. *estalon* ‘кол’); игла; кол (IX); гора; <спуск> (*спускаюсь*) (X); лес; стены (XI).

⁶ Такой подход облегчает понимание внешне абсурдного словосочетания из рекламы Горгорода: «Мировой гандбольный рекорд» (IX). Конечно, рекорда в командной игре быть не может, но, этимологизируя, можно интерпретировать словосочетание как метафору столпотворения в библейском мифе: высшее достижение мирового масштаба по строительству башни (Hand ‘рука’+ Ball ‘мяч’ – соединение семантики вертикальности и окружности). Вероятно, анонимные авторы рекламного текста бессознательно ассоциировали Горгород с вавилонским проектом.

Сочетание круга и вертикали хорошо известно европейской культуре. Античный образ макрокосмоса, развивавшийся и на протяжении Средневековья, соединял семантику окружности (макрокосм в форме сферы у Прокла) и вертикали (образ Мирового дерева) [Гуревич, 1972, с. 54–55]. Оксимирон поэтически иллюстрирует распад Вавилонской башни образом обвала по вертикали: «За окнами холодный макрокосмос, массы мокрых спин, промозглый дым, встает гора наростом. Под ней руда, камней обвал...» (VI). Значимость этого пассажа подчеркивает также анаграмматизм ключевых слов и имени протагониста: МАКРОкосмос = космос МАРКа.

Мифопоэтическое мышление, характерное для Оксимирона, проявляется не только в активном использовании мифологических (прежде всего античных и ветхозаветных) образов, но и в способе описания взаимных переходов макро- и микрокосма. В «Колыбельной» содержится ряд лексем, характеризующих оба мира. Макрокосм – это слияние органической (кварталов грозди, наркота) и неорганической (гора, руда, обвал камней) природы. Гниение как процесс разложения органических соединений отражает переход живого в неживое (ср. лексику смертности: *наркота* – от древнегреч. *νάρκη* ‘оцепенение, онемение, паралич’; промозглый – от *μυζα* ‘сырость, гниль’). К микрокосму относятся упоминания частей тела человека, которые встраиваются в описание мира: «массы мокрых спин, промозглый дым, встает гора наростом. Под ней руда [= кровь]». Слова Марка «Вокруг тебя недобрый мир, его террор и боль вся» также отражают взаимный переход макро- и микрокосма. Боль и страх индивидуализированы, свойственны человеку, но в то же время возможен и перенос этих характеристик на мир в целом: *террор* (лат. ‘страх’) и боль обозначают эмоциональное и физиологическое измерения мира (= земли, ср. омофон *terror* – лат. *terra* ‘земля’). Марк завершает колыбельную двусмысленной ремаркой: «С головой укройся, крепко спи и ничего не бойся». Ответ на боль и страх – *крепкий сон*, семантически связанный со смертью, т. е. с переходом органики в неорганику, воссоединением макро- и микрокосмов.

Переход макрокосма в микрокосм и обратно поддерживается также семантическим комплексом, связанным с переносным значением слова *башня* – ‘голова’. Он подразумевает, с одной стороны, интеллект, с другой – власть: «те, кто наверху» (I); интеллект (II); капитан (лат. *caput* ‘голова’); «полна голова тумана» (III); фронт (лат. *frons* ‘лоб’) (IV); варит еле *котелок*; кардинал (лат. *cardinalis* ‘главный’) (V); мозг (омонимически прочитанное *промозглый*); «с головой укройся» (VI); главари (VII); над головой небосклон (VIII); *головоногий* моллюск; толпа *многоголова* (IX); статуя вице-мэра (X); «ветер в голове» (XI). Соединение образов интеллекта и власти – это также «башня», потому что интеллект (голова) – имеет форму неправильного шара, а власть – это неправильная (несправедливая) вертикаль.

Образ башни как соединения круга и вертикали разворачивается в классической культуре в *веретено* – приспособление для прядения (ср. омонимы во французском *tour* ‘башня’ и ‘поворот’ [Дмитровская, 2016, с. 248]). Утверждение гуру «Этот мир – веретено» (V) вводит еще один семантический комплекс – вращения / верчения. Лексемы этого комплекса также распределены по тексту: круговорот природы (V); обвал (*валить* / *валять*, родств. древнегреч. *volvō* ‘вращаю’) (VI); врата (VII); кёрлинг (от англ. *curl* ‘крутиться, вить’, IX). К этому комплексу примыкают другие лексемы, обозначающие связь, т. е. сотканность и переплетенность: лимфоузлы (II); солнечное сплетение (IV); море нитей; моток, нитяной комок; делооборот (V); лунатик *крутит* радио; швы (шов от *шить*); ниши (от франц. *nicher* ‘вить гнездо’); *винтят* (VI); тряпье (VII); прядь (VIII); рубаха; связался (с компанией) (IX); *закрутили* в узелок (X); сарафан (XI). Иногда автор использует свой излюбленный прием, обыгрывая буквальные значения слов, встроенных во фразеологизмы: в конструкции «жандармы варварски винтят подростков» (VII) слово *винтить* в буквальном значении отсылает к обсуждаемому семантическому комплексу, а в переносном – к теме насилия и страха. К последней теме относятся все случаи упоминания одежды как результата прядения («на приговоренных тряпье», «волочить за рубаху до виселицы», пастор «лазал под сарафан»). Переплетенность – это не только признак мира, но и привилегия власти: «власть и плутократия переплетаются в объятиях» (V), «я целый край *оплетаю*, как головоногий моллюск» (признание мэра, IX).

«Ваша картина мира – сетка, полотно, *текстильная* салфетка, будто работала ткачиха или швейка» (V). Семантика прядения и ткачества возвращает изначальный смысл слову «текст» – латинское *textus* означает ‘ткань, материя’. Таким образом, ткачество – это одновременно создание материального мира и создание текста. Глубинное родство этих процессов подчеркивается фразеологически: *связная речь*, *трепаться* (= создавать тряпье).

В европейской мифологии веретено – традиционный символ божеств, связанных с судьбой. К ним принадлежат, например, греческие мойры, которые сматывают нити человеческих жизней (ср. «море нитей», V). Семантический комплекс судьбы и предопределенности задан словами, происходящими из разных языков и отражающими разные оттенки предопределенности: фатально (I и VIII); шанс (франц. *chance* от лат. *cadere* ‘то, что выпадает’, II); «не дай бог»; призвание; «не был рожден для великих дел»; «я и так несу едва крест», «бунтари все обречены» (III); «предчувствие квеста»; «ты – мой крест» (IV); «все переплетено, но не предопределено»; «мне суждено» (V); «игра в *любит – не любит*» (VI); удел (VII); «положив на весь» (IX); фортуна; судьба (X); речевые клише: «он весь в отца, из него ничего не выйдет», «младшая будет красавица, а эта так, в довесок» (XI).

С другой стороны, действие прясть / вить также актуализирует комплекс понятий, связанных с домом (коннотативное значение башни – место укрытия). Пассаж из колыбельной «Чернила накрывают крыши и, неслышно проникая в швы, заполняют ниши» (VI) соединяет значения дома и ниши (франц. *nicher* ← лат. *nidus* ‘гнездо’). «Домашняя» семантика, в свою очередь, распределена по всему тексту: многоэтажные фавелы (II), «угол... где живешь» (III); «пора домой» (IV); детдом; экосистема (древнегреч. οἶκος ‘дом’); казино (итал. *casa* ‘дом’); дбма в лабораториях (V); район; крыши; кварталы; каземат (итал. *casa*) (VI); Горгород – дом (VII); не вернется домой (VIII); игорный дом (IX), спальные аррондисманы; киоск (франц. *kiosque* от перс. *Kūšk* ‘дворец’); палаццо (итал. ‘дворец’) (X); двор (XI). В конструкции «в облаках, как в детстве, витает» характерен глагол «витать», имевший в старославянском языке значение ‘жить, получать приют / пребывать где-нибудь’. Так вводится семантика дома как приюта.

Башня как строение появляется в «Горгороде» в двух формах: Вавилонская башня (IV) и башня из слоновой кости (X). Эти формы взаимно дополняют друг друга: Вавилонская башня как символ гордыни, башня из слоновой кости – как воплощение идеала укрытия, убежища. Альберто Мангель проникательно заметил, что в иудеохристианской традиции башня – это символ или защищающей силы, или совершенной красоты [Manguel, 2013, p. 64]. Эти образы были соединены Ш. де Сент-Бёвом, который ввел в 1837 г. понятие «башни из слоновой кости», синтезировавшее два значения. Красота и одновременно гарантия защиты от внешнего мира – два основных признака башни из слоновой кости. Этот рожденный в культуре романтизма образ быстро эволюционировал, поскольку стал ассоциироваться не только с местом укрытия от общественных обязанностей, но и с местом пребывания интеллектуала, противопоставляющего себя «улице», массам (Мангель, рассуждая о почтенном возрасте презрения интеллектуалов к толпе, ссылается на Сенеку; ср. самоаттестацию Марка: «стоик, будто Луций Сенека») [Ibid., p. 64–65].

Однако укрытие – это не всегда приют, в котором прячутся добровольно; в некотором смысле укрытие – это и место заточения. Устаревшее значение русского слова «башня» – тюрьма [Словарь истории русских слов, 2009, с. 416]. Семантика заключения вообще также присутствует в описании Горгорода: зеки, каземат, капкан, концлагерь, окопы, яма с дерьмом и т. п. Слово «тюрьма» не звучит, но выражено имплицитно: «Жандармы... винтят подростков» (VI) или «Как вышел, и каждое лето квазит» (XI).

Таким образом, причудливый выбор Оксимионом лексем позволяет выделить несколько значимых концептов. По ходу повествования обнаруживается внутренняя противоречивость и деспотического режима Горгорода (ее прямо описывает главный герой), и революционного протеста

против него. Башня (дом) – символ такого внутреннего противоречия: она одновременно защищает человека от мира, но также мир от человека; сочетание вертикали с кругом отражает перманентный характер воспроизведения властных отношений. Марк замечает, что «гуру штаб – где темно, там, где сыро, где пыльно, где мрак» (VIII): эта картина очень далека от эсхатологического видения Града Небесного, в котором всегда светло.

Акцент на сочетании окружности и вертикали, сделанный автором «Горгорода», помещает это произведение в широкий культурный контекст. Жан Делюмо отмечал связь вертикальности и эсхатологии: вертикальность – это взгляд, обращенный к небу. Ренессансная эстетика, как и античная, тяготеет к горизонтальным формам; переутверждение вертикальности в эпоху Возрождения происходит вместе с открытием купола как совершенной формы [Delumeau, 2000, p. 253–256]. Таким образом, соединяющая вертикаль и окружность башня – Вавилонская башня Брейгеля в том числе – символизирует и поиски гармонии, и их безуспешность в царстве дольнем, то есть, собственно, и реализацию амбициозного Вавилонского проекта, и его провал.

От семантики судьбы к семантике имени

Семантика судьбы, поддерживаемая понятиями «нити» («потяни за нить», V) или «линии» («выбор линии судьбы нахитрит», X), заставляет переосмыслить значение имени протагониста. Происхождение имени Марк связано с латинским *marcus* ‘молот’. В «Горгороде» образ молота вводится с помощью излюбленного приема автора: его опознание требует языковой компетентности. В тексте «Сколько от балды в этом ущелье полегло» (VII) было бы ошибкой воспринимать балду как героя пушкинской сказки. Понятным, почему много людей полегло «от балды», становится в случае восстановления устаревшего значения слова балда – ‘молот’. Кроме того, в нем соединяются значения «дубина» и «болван, дурак» [Фасмер, 1986–1987, т. 1, с. 114] (во втором случае – лицо с недостатком ума, т. е. отстоящее далеко от верха на вертикали, хотя в карнавальной логике вертикаль имеет обыкновение переворачиваться).

Имя Марка глубоко укоренено в мировой культуре, и еще одно измерение подтекста «Горгорода» может быть реконструировано благодаря образу евангелиста Марка. В биографиях евангелиста и героя «Горгорода» есть несколько параллелей. Распространенный в иконографии символ евангелиста – лев (см. Откр. 4:7 и 5:5), который появляется и в описаниях писателя Марка («ты был лев для телят», II)⁷. Евангелист был одним из осно-

⁷ Следует отметить, что и остальные элементы тетраморфа из христианской традиции (человек, телец, орел как символы евангелистов) названы в разных фрагментах «Горгорода». Об образе льва в Библии и опирающейся на нее средневеко-

вателей церкви в Вавилоне, писатель пополнил ряды секты гуру против действующей власти. Накануне смерти апостола язычники поволокли его в темницу. Писателя Марка ожидала похожая судьба: «...мои орлы, – оправдывается мэр, – чуток перестарались. Не надо тебя было им волочить за рубаху до виселицы» (IX).

Было бы наивным прямо ассоциировать два образа, но нельзя не заметить того факта, что образ евангелиста получил многочисленные отражения в европейской культуре последующих веков, тогда как текст «Горгорода» опирается на разнообразные интертекстуальные связи. В частности, апостол Марк выступает патроном Венеции. Город на воде описывается по крайней мере с XVI в. как «невозможный город», прежде всего в силу топографических особенностей [Spurr, 2016, p. 261–276]. Это архипелаг островов (ср. «На Лебединых островах», XI), город в форме лабиринта (ср. «Мой город на горе руин, мой город лабиринт», X), утопическая республика (в описаниях начиная с Фр. Петрарки).

Мощи апостола находятся в Соборе Сан-Марко (Basilica di San Marco). Визуальный ряд собора содержит помимо прочего изображение строительства Вавилонской башни и исхода евреев из Египта. Возможно, на историю перевозки мощей евангелиста в Венецию (см.: [Dale, 2000]) намекает автор «Горгорода» в пассаже из припева в последнем треке: «Где нас нет, услышь меня и вытащи из омута, пусти в мой вымышленный город, вымощенный золотом. Во тьме я вижу дали иноземные, где милосердие правит, и свет над берегами» (XI). Сцена похищения мощей евангелиста из Александрии представлена на мозаиках пресбитерия в соборе. Чтобы перевезти тело в Венецию, купцы-христиане спрятали его в большую корзину, покрыли сверху свиными тушами и укрыли в складках паруса на корабле. Вытащенное из водоворота (под омутом, впрочем, может пониматься и сама Александрия – город в дельте Нила) тело было допущено в Венецию, которая в средневековой традиции широко репрезентировалась как «золотой город», земной аналог Небесного Иерусалима, – *Signoria dell'oro* (Синьория золота). Золото активно использовалось в живописи, оформлении стекла и одежды, символизируя, по П. Акройду, благородство и моральную силу [Акройд, 2012, с. 150–151].

Среди образов центрального купола Собора Сан-Марко – фигура в царских одеждах, которая олицетворяет милосердие, эту фигуру обрамляет надпись: «Мать всех добродетелей». Даже если автор в последних строках «Горгорода» не имел в виду непосредственно эту фигуру, он совершенно точно с помощью художественных средств обрисовал венецианский бере-

вой культуре см.: [Jäckel, 2006, S. 138–157]. Возможно, заочный диалог фаната («Ты был лев для телят») и Марка («Тут бунтари все обречены, как Авессалом») – парафраз речи Хусия к Авессалому: «...скажут: “было поражение людей, последовавших за Авессаломом”, тогда и самый храбрый, у которого сердце, как сердце львиное, упадет духом» (2Цар. 17:9–10).

говой ландшафт как прообраз горного мира, о котором тоскует лирический герой: «...дали иноземные, где милосердие правит, и свет над берегами, где нас нет» (XI).

Имя Марка в европейских языках приобретает коннотативные значения вследствие омонимии. Марк – это граница, немецкая марка (ср. *Denmark* – ‘датская марка’). Комплекс понятий, связанных с пограничностью, также характерен для текста альбома, хотя нередко выражен иносказательно: отпечаток плеча (I и VIII); «посередине жизни» (III); *предельно* серьезно; борозда (IV); все *предопределено*; «на краю»; проданной за *бугор* (V); швы (VI); «получает извне на чай»; врата (VII); Рубикон (VIII); край (IX); *линия* судьбы (лит. *linea* ‘полоса’) (X). В других случаях описывается переход границы (разомкнутость) или, наоборот, ограничение через замыкание: «оставил наш край»; «растут стены»; «табу» (II); офшор (англ. ‘вне берега’) (III); «получает извне» (VII); «целый край оплетаю» (IX); «ребенок замкнут» (XI). Здесь вполне уместен образ Венеции, потому что в Средние века и раннее Новое время Венеция была городом, дававшим приют изгнанникам и символизировавшим открытость границ [Sprut, 2016, p. 255]. Многоэтничный состав Венеции удачно отвечает поствавилонской ситуации в культуре.

Кроме мультязыковых переходов реконструировать латентные смыслы текста позволяет выявление анаграмматического кода. Возможности этого приема хорошо заметны на примере имени главного героя. Звукоспись «Горгорода» (акцент на согласных *м*, *р* и *к*) порождает еще несколько концептуально важных семантических комплексов.

Вначале ничто не предвещает беды: Марк описывает свое писательское «призвание – МАРать буМАгу» (III), потом обнаруживает себя «посередине жизни в суМеРечном лесу» (III; от *су-мрак*), но в большей части случаев имя Марка ассоциируется с образом смерти. В городе царит произвол мэра-деспота: «поКА тут РАстут стены, МРУт зеКи, судят ЗА ПАРу КАРИКАТуР с МЭРоМ» (II). Находя себя в «Вавилонской башне МеРТвых идей» (IV), Марк говорит: «ты из тех, что сМеРтельно опасны» (IV, оба последних пассажира – из припева). Танатография гуру дополняет картину: «все переплетено, Мне суждено тут поМеРеть еРетиКоМ... все переплетено: вРеМя и цейтнот, сМеРть и нАтюРМоРт... вот тАК Мы и живеМ и тАК Мы уМРеМ» (V). В треке «Накануне» прогноз становится еще более зловещим в отношении не только лирического героя, но города в целом: «очень скоро на город обрушатся ливень и снег, гибель и сМеРть» (VIII). Мэр в своем слове к Марку обращает внимание на то, что «города по соседству, убрав своих деспотов, бедствуя, МРУт» (IX), – по его мнению, только авторитарная власть гарантирует спокойную жизнь. Пережив гражданскую казнь, Марк шествует по городу, отдавая себе отчет в том, что он – «лицеМеРно помилованный» МЭРоМ (X), и лицемерие с учетом по-

следующей смерти Марка можно также трактовать и как лицо мэра, и как лицо смерти, и как смерть лица.

Другие анаграммы помогают восстановить образ единства протагониста и окружающей его действительности. Город описывается как МуРАвейниК: «тАМ, под нАМи КопошАсь, МуРАвейниК РАзевает пАсть, КАК РотвейлеР» (VIII). К имени героя отсылает и ключевой концепт альбома «мир», который преследует Марка на всех этапах его эволюции. Сначала он задает вопрос: «Я, что, вам сильный мира сего?» (III), после встречи с Алисой мир переворачивается в его глазах: «ты подошла, и все мироздание погасло» (IV), и засыпающему ребенку Марк уже описывает реальность как «недобрый мир» (VI). Картина мира гуру красноречива: «этот мир – веретено... все переплетено, но не предопределено. Это картина мира тех, кто вашей давно противится, как секта», причем «мир, по сути, прост» (V). В глазах мэра мир объективирован – это объект авторитарной власти: «допустим, я мир оплетаю, как будто я головоногий моллюск» (IX). Помилованный Марк, в котором некоторые видят «наивный мир игр и книг», постепенно прозревает единство войны и мира: «валуны и глыбы на моей тропе меж мира войны» (X). И хотя есть основания полагать, что существуют и другие миры («светодиодами укомплектованные миры», VIII), жить приходится в мире сем. Закон, господствующий в нем, неумолим: «я был один, мироздание по краю вело... но что изменилось? ничего внутри, а с виду зело, ведь закрутили в узелок сильные мира сего» (X). В конечном счете смерть оказывается единственным способом избавиться от зла: «назло миру мы взлетим среди суеты» (X).

Анаграммирование имени Марка отмечает самые значимые эпизоды. Встреча с Алисой происходит практически случайно, после вечеринки: «выхожу на площадь, огни, но Мы не в нью-йоРКе, вдАли МАшина Ревет» (III). В «Полигоне» анаграммы к имени писателя становятся все более наглядными: «ты все это впитал как нАРКоту и с МолоКоМ, и ты вернешься, даже если стал полныМ КАРМАН» (VIII). Такая эволюция заставляет предположить, что герой «Горгорода», несмотря на внешне бунтарский характер, – плоть от плоти порочного мира Горгорода.

Точная анаграмма имени МРАК преследует героя на всем протяжении развертывания сюжета, с помощью этого образа описываются все сферы реальности. Вначале он, эскапист, ассоциирует мрак с существующим политическим режимом: «вижу все мракобесие деспота» (III); тот же мотив звучит в колыбельной: «Чем еще заниматься тут? Сопротивляться глупо, мрак – водолаз да спрут» (VI). Мрачен и тот сегмент социума, где вызревает сопротивление: «Гуру штаб – где темно, там, где сыро, где пыльно, где мрак» (VIII). Претерпевая изменение как взглядов, так и политического поведения, Марк в финале приходит к выводу о том, что и его собственный город – *морок* (мрак): «Мой город вне времени, для территории, племени, рода и империи. Троя, Помпеи и Рим, мой город – морок» (X).

Таким образом, формула «все переплетено» подтверждается феноменологически – при наличии внешне заметных оппозиций (мэр – гуру, мэр – писатель) мрак-морок господствует в Горгороде всюду.

Другие анаграммы к имени лирического героя также значимы в этом контексте. Анаграмма КуМиР использована в картине распада и гибели богов, иллюстрируя процесс становления писателя: «ХРУпКИе МиРы распались во тьме на стол, поКУда МеРтвые КуМиРы взирали со стен во двор» (X). КУМИР анаграммируется как К РИМУ, отражая противоречивость последней траектории движения Марка. В десятом треке он описывает свой выбор между суицидом и стоицизмом в пользу последнего, прямо называя Луция Сенеку как одного из своих предшественников: «Я стоик, будто Луций Сенека, спускаюсь от палаццо элиты к улицам гетто» (X). Здесь движение происходит внутри Рима (от палаццо к гетто), но также может быть понято как перемещение от Рима (второго Вавилона) в сторону Иерусалима (земного и небесного). В этой переплетенности можно усмотреть намек на гегелевскую взаимозависимость Господина и Раба, которая обуславливает то, что сопротивление деспоту и поддержка деспота представляют собой разные аспекты одного и того же действия. Анаграмматизм МЭР / МаРк, МиР / РиМ – не случайное совпадение, а специальный прием, проясняющий политический подтекст повествования.

Еще один смысловой пласт, который открывает анаграммирование, связан с образом моря и, соответственно, «мокрости» в тексте. Атмосфера «Горгорода» – очень влажная, хотя море как таковое называется нечасто: от метафоры «Все переплетено – море нитей» (V) к характеристике мира иного: «море и рубиновый закат» (XI). Семантическая связь моря и смерти (латинское *mors*) подчеркивается в тексте через французское словосочетание *nature morte* (буквально ‘мертвая природа’) в синтагме «смерть и натурморт» (V).

Однако *мокрое* также распределено по всему тексту (и в прямом, и в переносном смысле): героиня выходит из пены (I и VIII); седьмая вода на киселе (II); заледеневшая десна (III); пролитые слезы (IV); водoley; спермотоксикоз (V); чернила, сгущаемые краски, мокрые спины, промозглый дым (промозглый ← *мзга* ‘плесень, сырая погода’ [Фасмер, 1986–1987, т. 2, с. 617]) (VI); наркота с молоком, чай, родник, кровь (VII); сыро, горький дым по воде, ливень и снег (VIII); вино; аквадром; гидрометцентр; елей (IX); «вымя выдоено», гленфиддих; кровь и сперма (X); квасит (XI) и т. п. Здесь собрана внушительная коллекция жидкостей, здоровых и нездоровых выделений человека и природы, микро- и макрокосма.

Встраивание морской тематики в более широкий культурный контекст позволяет уточнить трактовку художественного мира «Горгорода». В античной культуре, невзирая на большую зависимость греков, как и римлян, от мореплавания, сформировался угрожающий образ моря. Именно такова влажность «Горгорода»: в «Колыбельной» страшная «сила тьмы восстает

со дна», «мрак, водолаз да спрут» (VI). Античный страх перед морем был унаследован христианской традицией, в которой мореплавание также рассматривалось как проявление гордыни, вследствие чего осуждалось [Sobecki, 2008, p. 25–40]. В Апокалипсисе Небесный Иерусалим – это место, в котором «моря уже нет» (Откр. 21:1). Однако Марк в треке «Там, где нас нет», напротив, описывает пространство, где какая-то вода всё же присутствует: «Море и рубиновый закат... на Лебединых островах... где берега кисельные» (XI). Этот факт может объясняться как творческим переосмыслением Оксимионом эсхатологической традиции (Венеция, впрочем, тоже не была свободна от воды), так и авторским намеком на иллюзорность мира, который грезится Марку.

Есть еще один важный аспект мокрости мира Горгорода. В. Н. Топоров высказал оригинальную гипотезу о семантической связи лексем «мокрое, влажное» и имени Макар (древнегреч. μάκαρ), которое является анаграммой имени Марка [Топоров, 2007, с. 47–48]. Древнегреческие μάκαρ, μακάριος ‘блаженный’, ‘счастливый’ имеют неясную этимологию, хотя вызывают множество мифопоэтических ассоциаций. Исследователь нашел много примеров в индоевропейских (прежде всего славянских и балтийских) языках, где слова, обозначающие мокрое, близки словам, обозначающим грязное, а также ассоциирующимся со смертью и со счастьем. В понятии «Острова Блаженных» (Μακάρων Νήσοι) можно видеть оксюморон: это (фактически утопическое) пространство, где люди покойны (мертвы и счастливы одновременно). Топоров обращает внимание на известный в Полесье обряд, когда в колодец бросают маковое зерно и колотят воду палицей (= балдой-молотом), приговаривая: «*Макарка*, сыночек, вылезь из *воды*, разлей слезы по святой земле!» [Там же, с. 45]. Топоров анализирует связь названия мака и имени Макар, а последнего – со словом «мокрый», но не менее значима здесь анаграмматическая связь имен Макара и Марка. В свете этих параллелей зачин «Горгорода» «Она вышла из пены, худой отпечаток плеча оставляя на кафеле...» приобретает новое значение: помимо традиционных ассоциаций с Венерой С. Боттичелли это может быть отсылкой к реконструируемым парам богов (кумиров) в славянской мифологии (Перун и его жена *Перынь; *Мокр и его жена Мокошь; ср. славянское название Водолея *Мокрошь*) [Там же, с. 46].

Связь смерти и воды в Горгороде (= Вавилоне) подчеркивается неоднократно («в этом зиккурате пролитых слез, Вавилонской башне мертвых идей», IV). В современном русском языке связь между (насильственной) смертью и влажностью также восстанавливается через понятия «мокрое дело, мокруха». Так семантика саморазрушения Марка усиливается анаграмматически и с опорой на глубокую традицию. Проследившая дальнейшую эволюцию индоевропейского корня, Топоров показывает, что мотив мокрого, размокшего, размягченного (в результате битья / насилия) реали-

зуются затем в прилагательных, обозначающих ‘худой, стройный’ (лат. *tacer*).

Оппозиция богатый / бедный («на деле ты Бедный Демьян», – характеризует Марка фанат, II) – μάκαρ / πένης дает новые возможности для интерпретации загадочного зачина «Горгорода»:

Незаметно поправь ее одеяло, за это себя предавая анафеме.
Она вышла из пены, худой отпечаток плеча оставляя на кафеле.
И хана тебе, доигрался ты, старый дурак, вот и вся эпитафия (I).

Вторая строка как бы обрамлена отчетливо древнегреческими словами «анафема» и «эпитафия», поэтому логично усматривать в этих рамках намек на древнегреческий подтекст. Сочетание образов пены и худости указывает на греческий πένης (близкое и к пене, и к латинскому омониму *penis*, к которому отсылают дальнейшие слова в том же треке: «И пока город вертикально поделен, она хватает машинально в постели, даже не просыпаясь, мой член, и я улыбаюсь ей и понимаю, что фатально потерян»). Лексемы *эпитафия* и *ханá*, а также образ фатальной потери поддерживают мотив смерти, пена – мотив влаги; имя Марка, которое не проговаривается, вводится указанием на отпечаток (англ. *mark*) плеча и поделенность (разграниченность) города. Слово *удел*, однокоренное с *поделенным*, – это и марка в смысле пограничного района (средневековое лат. *marca*), и удел в смысле фатума, судьбы. Так в загадочном зачине «Горгорода» представлены все основные мотивы дальнейшего повествования, организованного вокруг номинации главного героя.

Наконец, Топоров выявляет связь глагола «бить, месить» и существительного «мазь» [2007, с. 50]. Отсюда μάκαρ оказывается помазанником (древнегреч. χριστός); это особое состояние в результате битья, перемешивания, смягчения. В некотором смысле похожая эволюция происходит с Марком в альбоме: позиционируя себя *не* как помазанника («Я несу и так едва крест, я тебе не Иса», III), он затем встречает Алису («уплотнившийся воздух стал вязким. У меня было предчувствие квеста, ведь ты вошла в это пространство, как в масло», IV), затем размягчение продолжается («Молохом был в пух перемолот», VIII), пока писателя не подвергают насилию «орлы» мэра. Помилованный, Марк ощущает, что его «закрутили в узелок сильные мира сего» (X), и результатом этой метаморфозы становится насильственная гибель героя. Последний трек оставляет надежду на то, что протагонист обретет покой в том мире, *где нас нет*.

Диалоги о языке

Как я постарался аргументировать выше, «Горгород» представляет собой своего рода строительство Вавилонской башни автором: играя с языком, возводя очень сложные межъязыковые переходы, экспериментируя со словами, анаграммируя, реконструируя забытую семантику и создавая

новую из прежнего вербального материала, Оксимирон наглядно показывает, как реализуется вавилонский сценарий – распад единого языка и языкового единства. Читатель не сразу замечает это – так же и строители Вавилонской башни, надо полагать, не уловили дезинтеграцию своего сообщества в какой-то конкретный момент. С другой стороны, целостный текст «Горгорода» не только представляет собой иллюстрацию этого распада, но и показывает стратегии восстановления утраченной гармонии и универсального языка. Именно в поэтическом творчестве каждый раз происходит сборка заново того мира, который постоянно напоминает травмированным жителям о потерянном рае.

Эта проблематика – метафизическая, политическая и лингвистическая одновременно – поддерживается и другими аллюзиями. Приведу еще один пример – монолог мэра перед приговоренным Марком (IX).

Мэр начинает с того, что констатирует свое разочарование поведением литератора, после чего несколько невпопад выдвигает следующее предложение: «Может, вина? У меня вполне сносный виноградник». Излагая свою политическую философию, мэр считает долгом сообщить собеседнику, что он – «не Макиавелли Никколо» (IX). На первый взгляд, эта апофатическая самоатгестация призвана ввести читателя в круг вопросов политической философии, но *политическое* очень тесно связано с *языковым* (далеко не случайно И. В. Сталин известен прежде всего своим вкладом в *марксизм* и *вопросы языкознания*).

Макиавелли принадлежит сочинение «Речь, или Диалог о нашем языке» («Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua», ок. 1524), которое традиционно рассматривается как манифест итальянского единства [Landon, 2005, p. 129–142]. Макиавелли говорит о споре, касающемся того, на каком языке вообще пишут флорентийские писатели: флорентийский, тосканский или итальянский. «...Ссора доселе ничем не разрешилась, – продолжает он, – почему я задумал, покуда меня удерживает за городом сбор винограда, пространно изложить всё, что по сему поводу чувствую...» [Макиавелли, 2002, с. 59; Machiavelli, 2012, p. 438]. Роль виноградника в жизни Макиавелли, оказавшегося в тосканской ссылке, исключительна: будучи рачительным хозяином, он преуспел и в производстве, и в продаже вина [Grazia, 1989, p. 179, 245–248].

В данном пассаже соединены неожиданно семантика досуга для писательства и сельского труда, языка и политики. В свете этого текста аллюзии в речи мэра приобретают новое звучание: виноградник появляется в ней не как диссонанс, а как эксплицитное указание на спорность следующего суждения «я не Макиавелли». Политическая философия мэра, как и наличие у него виноградника, указывают, скорее, на то, что он как раз Макиавелли.

Эта параллель усиливается также тем фактом, что в сочинении Макиавелли критикует Данте за дефицит патриотизма в отношении Флоренции,

и тональность его инвектив созвучна тональности увещеваний мэра, обращенных к Марку. Самоидентификация Марка как Данте подчеркивается его реминисценцией на «Божественную комедию»: «я очутился... посередине жизни в сумеречном лесу» (III) (эти строки цитирует и Макиавелли [Макиавелли, 2002, с. 65]); (слово сумеречный = сумрачный этимологически восходит к слову *мрак* – анаграмме имени протагониста)⁸.

В вымышленном диалоге Макиавелли убеждает Данте, что тот пишет не на придворном языке, а на флорентийском. Среди примеров, которые он разбирает, фигурирует слово *zanche* вместо *gambe* для обозначения ног; мнимый Данте оправдывается тем, что «во Флоренции *zanche* – это ходули; ряженые призраками на праздник Сан Джованни становятся на них и передвигаются как на ногах» [Макиавелли, 2002, с. 64; Machiavelli, 2012, p. 452]. Случайно ли в этом контексте Марк за несколько мгновений до того, как стать призраком, говорит о себе: «Я балансирую через пропасти на ходулях» (X)?

Макиавелли подводит читателя к мысли о том, что разные регистры языка и наличие заимствований делают язык не беднее, а, наоборот, богаче, хотя это не отменяет угрозы порчи языка, которая может привести к его гибели. Предупреждение об упадке языка перерастает в защиту идеи общетальянского языка, в основу которого ляжет флорентийский. Макиавелли оказывается здесь предшественником Оксимилона и в диагностике языкового распада, и в проектировании нового языкового единства.

Однако если допустить, что мэр действительно не Макиавелли, то кто тогда Макиавелли? Возможно, он намекает в своем слове Марку, что как раз тот и есть Макиавелли. В частности, мэр упрекает литератора в уходе в политику: «Я даже листал твой фолиант, что издан. Bravo, бис, ты дальше б сочинял, смешил, писал природу, пасторали» (IX). Слово «пастораль» в этом контексте симптоматично. Выбор Марком пасторали как жанра был бы очень странным: в последнюю очередь городскому писателю должно было прийти в голову писать пасторали. Если не считать мэра дилетантом в литературных жанрах, то есть минимум две возможности интерпретировать упоминание им пасторалей. Во-первых, пастораль – жанр, который

⁸ Макиавелли так же, как Оксимирон, с помощью парафраза пародирует Данте в неоконченной поэме «Золотой осел» [Макиавелли, 2004]: протагонист в сумрачном лесу внезапно видит свет – в его жизни появляется служанка Цирцеи, которая присматривает за зверинцем; они проводят ночь, после которой герой остается один и погружается в размышления о политике (см. об этой пародии на Данте: [Grazia, 1989, p. 319; Landon, 2005, p. 88–92]). Ряд мотивов во встрече Марка и Алисы в «Горгороде» совпадает с поэмой: выходя из сумрачного леса (III), Марк видит огни, а затем встречает девушку: «И ты будто вообще не с лестничной клетки, не потому, что иногородние шмотки, а потому что такие твари тут редкие» (IV). В итоге встречи героя «накрыло конкретно и по ходу надолго»; кончилось все его вовлечением в политику.

некоторые исследователи считают предтечей утопической литературы Нового времени [Schmidt, 1985, S. 21–33]. Можно говорить о творческой целостности художественного мира Марка: начав с пасторали, он завершает карьеру дистопией «Полигон» и утопией «Где нас нет». Второе объяснение может состоять в том, что в творчестве Макиавелли была единственная пастораль «Идеальный правитель» (между 1513 и 1519), посвященная Лоренцо Медичи [Machiavelli, 2012, p. 261–272] (см. о ее значении: [Parel, 1972, p. 204]). Пастораль эта – поэтическое переложение, дайджест «Государя». В этом контексте мэра, сетуя, что Марк перестал писать пасторали, как бы выражает пожелание, чтобы литература служила апологии оберегаемой богами политической власти.

Марк, таким образом, оказывается двойником мэра (неслучайна связь их номинаций на уровне звукописи). Несмотря на внешне трагичный финал Марка, прошедшего через горнило испытаний творческим кризисом, несчастной любовью, политической наивностью и гражданской казнью, философия альбома «Горгород» далека от однозначности. Все переплетено, и Марк-мрак, вплетенный в ткань горгородской реальности, встроенный в Вавилонскую башню мертвых идей, не может вырваться за ее пределы – туда, *где нас нет*.

Но во всякой твари есть кое-что от Творца. Тоска по граду небесному – по Иерусалиму, золотой Венеции, *свету над берегами* – сублимируется в творческом акте *фатально потерянного поэта, вне времени назло миру взлетающего среди суеты*. Марк утверждает свое право на со-творчество в последнем треке «Где нас нет», и весь текст «Горгорода» становится своеобразным оправданием этого со-творчества. И казавшаяся несбыточной мечта все же, вопреки всякой логике, приобретает некоторую реальность. В том слове, которое было в самом начале.

Список литературы

- Акройд П.* Венеция. Прекрасный город. М.: Изд-во О. Морозовой, 2012.
- Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2000. С. 6–175.
- Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Наука, 1972.
- Дементьев И. О.* Оксимион и Пушкин: опыт интертекстуального анализа альбома «Горгород» // *Literatūra: Rusistica Vilnensis*. 2018. Vol. 60, no. 2. P. 107–121.
- Дмитровская М. А.* Коли муза Клио: история души человеческой и история народов в романе Николая Кононова «Фланер» // Новое литературное обозрение. 2014. № 4 (128). С. 266–284.
- Дмитровская М. А.* Икс, Игрок, Death («Амадеус» et al.: основания философско-художественной системы А. Скидана) // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 231–258.

Кублицкая О. В., Комарова М. В. Пределы перемещения: топос города в лирике В. Я. Брюсова и М. Я. Фёдорова // XXI Царскосельские чтения: Материалы междунар. науч. конф. СПб.: Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2017. Т. 1. С. 298–303.

Макиавелли Н. Речь, или Диалог о нашем языке / Пер. Г. Д. Муравьевой // Сочинения великих итальянцев XVI в. СПб.: Алетейя, 2002. С. 59–71.

Макиавелли Н. Золотой осел / Пер. Е. Кассировой // Макиавелли Н. Сочинения исторические и политические. Сочинения художественные. Письма. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ, 2004. С. 636–677.

Словарь истории русских слов. М.: Изд-во Ин-та иностранных языков, 2009. Т. 1.

Сосюр Ф. Труды по языкознанию / Пер. под ред. А. А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977.

Топоров В. Н. Древнегреческие *μακαρ*, *μακάριος* и др. // Имя. Семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 43–51.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1986–1987.

Dale Th. E. A. Stolen property: St Mark's first Venetian tomb and the politics of communal memory // Memory and the Medieval Tomb / Eds. E. Valdez del Alamo with C. Stamatis Pendergast. Aldershot: Ashgate, 2000. P. 205–225.

Delumeau J. Que rest-t-il du paradis? P.: Fayard, 2000.

Dorsey B. Spirituality, Sensuality, Literality. Blues, Jazz, and Rap as Music and Poetry. Wien: Braumüller, 2000.

Grazia S. Machiavelli in Hell. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Jäckel D. Der Herrscher als Löwe. Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2006.

Landon W. J. Politics, Patriotism and Language. Niccolò Machiavelli's "Secular Patria" and the Creation of an Italian National Identity. N. Y.: Peter Lang, 2005.

Machiavelli N. Opere. Roma: Salerno Editrice, 2012. Sezione 1: Opere letterarie. Vol. 2: Scritti in poesia e in prosa.

Manguel A. The traveller, the tower, and the worm. The Reader as Metaphor. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

Neef S. A. J. Der babylonische Planet. Kultur, Übersetzung, Dekonstruktion unter den Bedingungen der Globalisierung. Heidelberg: Winter, 2013.

Parel A. Machiavelli Minore // The Political Calculus / Ed. by A. Parel. Toronto: University of Toronto Press, 1972. P. 179–208.

Price-Styles A. MC origins: rap and spoken word poetry // The Cambridge Companion to Hip-Hop / Ed. by J. A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 11–21.

Schmidt E. A. Bukolik und Utopie. Zur Frage nach dem Utopischen in der antiken Hirtenpoesie // Utopieforschung / Hrsg. W. Vosskamp. Stuttgart: Suhrkamp, 1985. Bd. 2. S. 21–36.

Sobecki S. I. The Sea and Medieval English Literature. Cambridge: D.S. Brewer, 2008.

Spurr D. Venice: Impossible City // The Palgrave Handbook of literature and the city / Ed. by J. Tambling. L.: Palgrave Macmillan, 2016.

Article metadata

Title: Tower of Babel: From Symbol to Language Methods ('Gorgorod' by Oxxxymiron)

Author: I. O. Dementev

Author's e-mail: IDementev@kantiana.ru

Author affiliation: I. Kant Baltic Federal University

Abstract. The article deals with the concept rap album *Gorgorod* by Oxxxymiron (a nickname of the Russian rap musician and poet Miron Fyodorov). The narrative describes a biography of a poet Mark who had avoided to participate in the political life of his city with the fictional name Gorgorod but later decided to join the resistance movement after his meetings with other characters – Alice and the Guru, the leader of the opposition. The rebellion failed but the mayor of Gorgorod let him go. Later, Mark was murdered by an unknown person; his poem “Where we are not” became his final text talking about the fictional world (probably, the Celestial City of new Jerusalem).

The research in the paper relies on the hip-hop studies and the analysis of the multilingual code and anagrammatism by Prof. Maria Dmitrovskaya. This approach allows to decipher the implicit levels of the semantics and to demonstrate how the text is organized by the language methods applied by the author.

The key image in the text determining the author's philosophy is a Tower of Babel (the cover of the album reproduces the little version of the ‘Tower of Babel’ by Pieter Bruegel the Elder). The myth of Babylon refers to such mythological motives as viciousness and pride. The research of the Babylonian pretext makes it possible to reveal the language method of the author: Oxxxymiron uses various styles and languages creating the effect of the polyphony reflecting the drama of the unsuccessful construction of the tower in Babylon. Among such means one can find the homonymy and homophony in different languages (favela vs favella), logical errors (identified only by the decoding of the multilingual code, for instance: ‘plutocracy is intertwined with power’ while the Greek *kratos* means ‘power’), usage of metaphoric equivalents of the key notions. The analysis of these multilingual codes reveals the layer of the Bible pretext of the *Gorgorod*.

The paper considers both explicit and implicit presence of the tower's image in the text. The tower is a combination of a vertical and a circumference, openness and closure. The semantic complexes are distributed throughout the text in each track (there are such words representing the “circle” lexemes as Russian *krug*, Latin *globus* and *circus*, French *arrondissement*, ancient Greek κύκλος

etc.; the same principle is realized in cases of “vertical” and other lexemes). The author argues that this method of the text construction manifests the mythopoeic thinking immanent to Oxxxymiron. A typical feature of this thinking is the organization of mutual transitions of the microcosm and the macrocosm, which can also be shown by the example of the writers’ selection of lexemes. The semantic complexes of fate, home, interweaving, significant for Oxxxymiron, are supported in the text both by lexical means and by anagramming. Thus, the image of the Tower of Babel symbolizes the search for harmony as well as its failure.

The paper also argues that the name of the protagonist is of great importance: Mark comes from the Latin ‘hammer’. This image is also embedded into the text (Russian *balda* ‘hammer’ etc.). The article further demonstrates the potential of the image of Mark the Evangelist as a prototype of the protagonist of the *Gorgorod*, as well as the parallels between Venice, whose patron was Mark the Evangelist, and the place “Where we are not”. Besides, the multilingual analysis shows the significance of other lexemes and motives connected with the Mark’s name (border; darkness; water; happiness and death). This approach mobilizes anagrams of Mark’s name in different languages (ancient Greek μάκαρ, μακάριος; medieval Latin *marca*; English *mark*; Russian *MoKRoe*, *MoRoK*, *MRAK* etc.). All of them support the same semantic complexes of border, death and fate.

The last part of the research refers to Niccolò Machiavelli’s *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua* (ca. 1524). There is a reason to suppose that some motives of this work (the disintegration of a common language and the perspective of its re-creation) are reproduced in the *Gorgorod*. The paper reconstructs also some intertextual relationships between writings by Machiavelli and Oxxxymiron.

Finally, the author argues that Oxxxymiron represents the Babylonian story as a case for his reflection on the nature of language and one of politics. Thus, the text of the *Gorgorod* is an example of a poet’s masterly work with a language.

Key terms: anagram, ‘Gorgorod’, language game, Miron Fiodorov, multilingual code, Oxxxymiron.

Reference literature (in transliteration):

Ackroyd P. Venetsiya. Prekrasny gorod [Venice: Pure City]. Moscow, Olga Morozova Publ., 2012. (in Russ.)

Bakhtin M. M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky’s poetics]. Works: In 7 vols. Moscow, Russkie slovarim 2000, p. 6–175 (in Russ.)

Dale Th. E. A. Stolen property: St Mark’s first Venetian tomb and the politics of communal memory. In: *Memory and the Medieval Tomb*. Eds. E. Valdez del Alamo with C. Stamatis Pendergast. Aldershot, Ashgate, 2000, p. 205–225.

Delumeau J. *Que rest-t-il du paradis?* Paris, Fayard, 2000.

Dementev I. O. Oxxximiron i Pushkin: opyt intertextual'nogo analiza al'boma "Gorgorod" [Oxxxymiron and Pushkin: an intertextual analysis of the rap album *Gorgorod*]. *Literatūra: Rusistica Vilnensis*, 2018, vol. 60, no. 2, p. 107–121. (in Russ.)

Dmitrovskaya M. A. Iks, Igrok, *Death* («Amadeus» et al.: osnovaniya filosofsko-hudozhestvennoy sistemy A. Skidana) [Iks, Igrek, *Death* (Amadeus et al.: foundations of A. Skidan's philosophical system)]. *Critique & Semiotics*, 2016, no. 2, p. 231–258. (in Russ.)

Dmitrovskaya M. A. Koli muza Klio: istoria dushi chelovecheskoy i istoriya narodov v romane Nikolaya Kononova "Flanior" [Kolya's muse Clio: history of a human soul and history of peoples in the Nikolay Kononov's novel "Flaneur"]. *Novoe literaturnoye obozrenie*, 2014, no. 4 (128), p. 266–284. (in Russ.)

Dorsey B. *Spirituality, Sensuality, Literality. Blues, Jazz, and Rap as Music and Poetry*. Wien, Braumüller, 2000.

Fasmer M. *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Etymological dictionary of Russian language]. In 4 vols. Moscow, Progress, 1986–1987. (in Russ.)

Grazia S. *Machiavelli in Hell*. Princeton, Princeton University Press, 1989.

Gurevich A. Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Nauka, 1972. (in Russ.)

Jäckel D. *Der Herrscher als Löwe. Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter*. Köln; Weimar; Wien, Böhlau, 2006.

Kublitskaya O. V., Komarova M. V. *Predely peremeshcheniya: topos goroda v lirike V. Ya. Bryusova i M. Ya. Fiodorova* [Limits for movement: topos of a city in lyrics by Valeri Bryusov and Miron Fyodorov]. In: XXI Tsarskoye Selo Readings: Proceedings of the International Scientific Conference. St. Petersburg, A. S. Pushkin LSU Publ., 2017, vol. 1, p. 298–303.

Landon W. J. *Politics, Patriotism and Language. Niccolò Machiavelli's "Secular Patria" and the Creation of an Italian National Identity*. New York, Peter Lang, 2005.

Machiavelli N. *Opere*. Roma: Salerno Editrice, 2012. Sezione 1: Opere letterarie, vol. 2: Scritti in poesia e in prosa.

Machiavelli N. *Rech', ili Dialog o nashem yazyke* [Dialogue or Speech about our language]. In: *Sochineniya velikih italiantsev XVI veka*. St. Petersburg, Aletheia, 2002, p. 59–71. (in Russ.)

Machiavelli N. *Zolotoy osiol* [The Golden Ass]. In: Machiavelli N. *Sochineniya istoricheskie i politicheskie*. Moscow, "Pushkinskaya biblioteka" Foundation; AST Publ., 2004, p. 636–677. (in Russ.)

Manguel A. *The traveller, the tower, and the worm. The Reader as Metaphor*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

Neef S. A. J. *Der babylonische Planet. Kultur, Übersetzung, Dekonstruktion unter den Bedingungen der Globalisierung*. Heidelberg: Winter, 2013.

Parel A. Machiavelli Minore. In: Parel A. (ed.). *The Political Calculus*. Toronto, University of Toronto Press, 1972, p. 179–208.

Price-Styles A. MC origins: rap and spoken word poetry. Williams J. A. (ed.). *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015. P. 11–21.

Saussure F. *Trudy po yazykoznaniyu* [Works on Linguistics]. Moscow, Progress, 1977. (in Russ.)

Schmidt E. A. Bukolik und Utopie. Zur Frage nach dem Utopischen in der antiken Hirtenpoesie. In: W. Vosskamp (Hrsg.). *Utopieforschung*. Stuttgart, Suhrkamp, 1985, Bd. 2, S. 21–36.

Slovar' istorii russkih slov [Historical vocabulary of Russian words]. Moscow, Institute for Foreign Languages Publ., 2009, vol. 1. (in Russ.)

Sobecki S. I. *The Sea and Medieval English Literature*. Cambridge, D.S. Brewer, 2008.

Spurr D. Venice: Impossible City. In: Tambling J. (ed.). *The Palgrave Handbook of literature and the city*. London, Palgrave Macmillan, 2016.

Toporov V. N. Drevnegrecheskie μάκαρ, μακάριος i dr. [Ancient Greek μάκαρ, μακάριος etc.]. In: *Imya. Semanticheskaya aura*. Moscow, Yazyki slavi-anskih kul'tur, 2007, p. 43–51. (in Russ.)