

«НА МЕЖЕ МЕЖ ГОЛОСОМ И ЭХОМ»

СБОРНИК СТАТЕЙ В ЧЕСТЬ
ТАТЬЯНЫ ВЛАДИМИРОВНЫ ЦИВЬЯН



Л. О. Зайонц
На меже меж Голосом и Эхом. Сборник статей
в честь Татьяны Владимировны Цивьян

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3116405

*На меже меж Голосом и Эхом. Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян: Новое
издательство; М.:; 2007
ISBN 978-5-98379-079-7*

Аннотация

В сборник вошли работы известных российских и зарубежных ученых-гуманитариев – коллег, друзей, учеников и единомышленников Татьяны Владимировны Цивьян. Татьяна Владимировна – филолог с мировым именем, чьи труды в области славяноведения, балканистики, семиотики культуры, поэзии и прозы Серебряного века стали классикой современной науки. Издание задумано как отражение ее уникального таланта видеть возможности новых преломлений традиционных дисциплин, создавать вокруг себя многомерное научное пространство. Каждая из представленных в сборнике статей – своеобразная «визитная карточка» ученого, собранные вместе – спектр проблем, стянутых в «фокус» интересов Татьяны Владимировны Цивьян.

Книга рассчитана на широкий круг специалистов в области литературоведения, истории и теории культуры, искусствоведения, этнологии.

Содержание

Территория СЛОВА	4
Вячеслав Вс. Иванов (Москва – Лос-Анджелес)	4
Литература	16
Федор Двинятин (Санкт-Петербург)	19
Марина Акимов (Москва)	28
1	28
2	29
3	32
4	32
5	34
Литература	39
Георгий Левинтон (Санкт-Петербург)	41
1	41
2	42
3	42
4	43
5	44
Литература	46
Игорь Пильщиков (Москва)	48
1	48
2	49
3	50
4	53
5	54
Литература	55
Стефано Гардзонио (Флоренция – Пиза)	57
Литература	62
Людмила Зайонц (Москва)	63
Литература	75
Мария Завьялова, Дайнюс Разаускас (Москва – Вильнюс)	77
I. Животные, плавающие по морю, как рыбы	78
Конец ознакомительного фрагмента.	80

На меже меж Голосом и Эхом. Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян

Территория *СЛОВА*

Вячеслав Вс. Иванов (Москва – Лос-Анджелес) К истории поэтики Пастернака футуристического периода

Татьяне Владимировне Цивьян принадлежит ряд замечательных исследований, относящихся к поэзии русского Серебряного века. Поэтому я считаю уместным посвятить ей это сообщение, предметом которого является происхождение и интертекстуальные связи поэтики короткого периода, во время которого можно говорить о принадлежности или примыкании молодого Пастернака к футуризму¹. Этому предшествовал еще меньший отрезок времени, который позднее в «Охранной грамоте» Пастернак охарактеризует как свое вхождение в «эпигонскую» группу, представлявшую, по его словам, «влечение без огня и дара» [V, 213]². «Близнец в тучах», заслуживающий названия «предфутуристического» [Гаспаров 1998, 64; ср.: Гаспаров 1990; Гаспаров, Поливанов]³ сборника, но в основном следующий принципам поэзии поздних символистов и особенно Анненского⁴, писался в то время, когда Пастернак еще был участником объединения «Лирика», возглавлявшегося и поддерживавшегося Юлианом Анисимовым⁵. Едва ли к последнему приложимо полностью замечание о недаровитости эпигонов: напомним, что к стихотворению Анисимова «Сура» восходит первая половина начальной строки блоковского «На небе – празелень»; хотя Блок и назвал анисимовские стихи «очень бледными», но именно это поэтическое применение названия иконописной краски, содержавшееся в анисимовском стихотворном сборнике «Обитель», перед тем – в 1913 г. – poslanном ему автором с почтительной надписью, Блок невольно запо-

¹ Ср. обзор соответствующих биографических данных: Флейшман 1977, 62–101; 1979 а, б; 1998; Fleishman, 59–83; Пастернак Е. 1997, 184–264; Barnes, 163–227.

² Здесь и далее в скобках в тексте римские цифры отсылают к томам, арабские – к страницам издания: Пастернак 2004.

³ О предыдущих опытах анализа сборника ср.: Вроон 1998; к анализируемой в последней статье мифологической основе символа Близнецов ср. возможность подхода к ней как к архетипу: Иванов 1969; 1978, но на архетипическое значение универсального символа здесь налагается специфическая пастернаковская тема женщины [Иванов 1998 а, 35–51, 87–124], чьим спутником на небе служит поэт: Чья ж косы горящим Водолеем, Звездой ложа в высоте я замер? В этой теме особенно ярко сказывается значимость взятого символистами барьера «лирической истины» [III, 179] – той поэтической эстафеты, которая восходит к гностическим озарениям молодого Блока (см. о Блоке и его влиянии на цитируемое стихотворение по свидетельству самого Пастернака: Гаспаров, Поливанов, 9, 89).

⁴ Пастернак от Локса услышал о сходстве своих стихов с Анненским, которого он поэтому стал читать (прямым свидетельством тому «черная весна», тогда же попавшая к нему из стихов Анненского в «Февраль! Достать чернил и плакать» [Иванов 2000 а; о Пастернаке и Анненском: Иванов 1998 а, 59–65; Guntermann, 244–245]; именно в Анненском, как и молодой Маяковский, он мог найти созвучие тем своим стилистическим склонностям, которые вскоре развились благодаря контакту с футуризмом.

⁵ С Анисимовыми раньше того связывался и собиравшийся у них кружок «Сердарда». Но в нем Пастернак еще преимущественно был занят ночными музыкальными импровизациями (стихи там он показывает немногим, как одобрявшему их С. Дурьлину), тогда как в роли философа он выступает в мусagetских кружках, как в том эстетическом, где в 1913 г. прочитан доклад «Символизм и бессмертие».

нил и использовал во втором стихотворении цикла «Кармен» в следующем 1914 г.⁶ Позже Пастернак, не смягчая своего приговора по поводу дилетантства Анисимова, в своем первом опыте мемуаров хвалит его переводы, а во втором автобиографическом повествовании воздаст должное его образованности. Пастернак познакомил Анисимова со стихами Рильке, столько для Пастернака тогда (но и много спустя) значившего и определившего много в его первых опытах, среди которых – переложения или явные подражания немецкому поэту («что если Бог – это кистень...»: стихи, в которых, как и во многом у Рильке, можно усмотреть образность, близкую к футуристической); Анисимов позднее, узнав от Пастернака о Рильке, тоже начал переводить его и выпустил целые две книги переводов («Часослова» и «Рассказы о Господе») в издании «Лирики» в том же 1913 г. Одно из стихотворений в «Близнеце в тучах» посвящено Анисимову, сборник был ему подарен с «братской» надписью. Но прерываются их отношения анисимовскими стилистическими и языковыми придирками к «Близнецу в тучах», ссорой и вызовом на дуэль, впрочем, не состоявшуюся (Анисимов извинился; позднее Пастернак дарит ему вторую книгу стихов с надписью).

Выход Б. Пастернака и двух его друзей – С. Боброва, игравшего особую роль в организационных делах, и Н. Асеева из «Лирики» (где они составляли «левое», или – по определению Брюсова – «порубежное», крыло на границе с футуризмом) и образование ими группы «Центрифуга» сопровождалось скандалами, для начинавших футуристов обязательными. Часть этих скандалов рассказана в «Охранной грамоте» и «Людах и положениях», о других говорят мемуары современников, письма и издания тех лет с взаимной бранью тех, кто перестал быть эпигонами и затесался среди «новаторов», одержимых, по позднейшей характеристике Пастернака, «воинственностью», проистекавшей от «выхолощенной ненависти» [V, 213]. Во многих коллективных и индивидуальных проявлениях этого настроения, под которыми стояла подпись Пастернака, он позднее увидит непреодолимое воздействие злокозненного нрава Боброва, подстрекавшего своих друзей на поступки, которые омрачали их отношения с другими участниками новаторских групп. Но их всех объединяло преодоление традиции, к которому в «послеэпигонское» время стал тяготеть Пастернак.

Три имени Пастернак называет и сопоставляет, говоря о главном, чего в те годы добились футуристы. В «Близнеце в тучах» анализ стихотворной формы обнаруживает след воздействия ритмики первого из этой тройки – Игоря Северянина. Уже в 1912 г. в письме Локсу 26 декабря Пастернак восторженно отзываясь о стихах Северянина, услышанных на его вечере: ему по вкусу прилась «поэма, развернутая во всем великолепии ритмики и мелодичности, которая составлена из названий мороженого, пропетых гарсоном на площади под нестройный плещущий гомон столиков. В этом стихотворении при всей его вычурности на уровне первобытных наблюдений схвачена печаль разнообразия – всякого разнообразия, непокоренного целостностью. Что же касается дальнейших стихотворений, то в них – открытое море лирики». В письме речь идет о северянинском стихотворении «Мороженое из сирени»:

– Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.
Сударышни, судари, надо ль? не дорого – можно без прений...

⁶ См. в изд.: Блок, 151, и комментарий к этой строке на с. 875. Представляется, что интерес Блока к этому пейзажному употреблению эпитета «празелень», являвшегося обычным названием краски, использовавшейся в иконописи, связан с блоковским увлечением иконами. Явственный след колорита икон (преимущественно новгородской школы) можно видеть в обращении к Музе в начале того 3-го тома, куда входит «Кармен»: Над тобой загорается вдруг Тот неяркий, пурпурово-серый И когда-то мной виденный круг [Блок, 7]. В последней строке, скорее всего, речь идет об окраске ранних мистических видений Блока, «когда-то» впитавших в себя колорит известных ему с раннего детства икон.

Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!

Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...
Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?
Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелэ!

Сирень – сладострастия эмблема. В лилово-изнеженном крене
Зальдись, водопадное сердце, в душистый и сладкий пушок...
Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Эй, мальчик со сбитнем, попробуй! Ей-Богу, похвалишь, дружок!

В письме Пастернака отмечены близкие ему черты стихотворения: урбанистическая тема, поданная в повторении разнообразных выкликов продавца на площади⁷, и ритмико-мелодическая сторона. Стихотворение написано амфибрахией, который в каждой строке организован с помощью комбинации (наподобие гекзаметра, передаваемого аналогичной формой дактиля) двух трехстопных полустиший (из которых первое с женской клаузулой перед цезурой). В 8 полустишиях из 24 (т. е. в одной трети всех полустиший, а во второй строфе – в половине полустиший) срединное метрическое ударение пропущено: *Мороженое из сирени, Я сливочного не имею, Ах, граждане, да неужели* (во второй строфе в первых двух строках вторые полустишия имеют при этом ослабленное внеметрическое ударение; формы с ним мною подчеркнуты: *Фисташковое все распродал, Вы требуете крем-брюле*).

Как обнаружили подсчеты М.Л. Гаспарова [Гаспаров 1984, 232], в стихах Северянина, в частности, в 1913 г. в «Громокипящем кубке» (споры о котором отражены в позднейших вещах Пастернака; сборник кончается только что приведенным стихотворением), впервые широко применяются такие пропуски метрически сильных ударений в трехсложных размерах, подобные тем в двусложных метрах (особенно в четырехстопном ямбе), которые уже к тому времени были достоянием русской поэзии после использовавших их Блока и Андрея Белого, теоретически их обосновавшего. В стихах Пастернака, написанных трехсложными размерами летом того же 1913 г., спустя полгода после первого восторженного восприятия им таких стихов Северянина на его вечере и сразу после прочтения «Громокипящего кубка», уже есть не только пропуски срединного метрического ударения в отдельных строках («*Раскатившеюся эспланадой*» в стихотворении «За обрывками редкого сада», написанного правильным анапестом⁸), но и скопление рифмующихся строк этой ритмической формы (мною выделенных курсивом), различающихся местом словораздела⁹ (при преобла-

⁷ Как и во многих других случаях, предшественником влиявших на Пастернака футуристов и здесь оказывается Анненский, включивший «Шарики детские», составленные из подобных выкликов, в «Трилистник балаганный» в «Кипарисовом ларце» [Анненский 1910, 62; 1992, 76 и 337]. С выкликами у Северянина частично совпадает обращение «сударики» при разнице суффиксов (у Северянина: «сударышни, судари»), вызванной рифмой с «шарики», и оборот «без торгу» (у Северянина «без прений»). Ритмически Анненский лишь частично использует трехсложник (у него – двухстопный дактиль), сочетая его с рашным стихом. Структура выкликов торговцев исследовалась в специальной работе П.Г. Богатырева.

⁸ См. о роли этого пропуска ударения: Гаспаров, Поливанов, 120.

⁹ Игра разными словоразделами при аналогичных пропусках ударения в четырехстопном ямбе зрелого Пастернака рассмотрена на материале «Высокой болезни» А.Н. Колмогоровым [Колмогоров, Прохоров]. См. там же о приеме соединения строк этой формы в одной строфе, использованном Блоком (в «Ямбах») и Андреем Белым в стихах конца 1900-х гг. Из эгофутуристических поэтов, повлиявших в то время на Пастернака (чьи первые четырехстопные ямбические стихи не содержали в 1912 г. строк с редкими пропусками ударений), наиболее оригинален в этом отношении Большаков: его «Монету жалости опустит» (1914) в 12 строках содержит 3 строки (т. е. одну четверть) самой редкой формы с пропусками ударений на втором и четвертом слоге («Не для нерасточивших грусть / Под аккомпанемент восторга»; «Не на автомобиле мчится») и 1 строку с пропуском двух срединных ударений («Замеченные опечатки»: Большаков, 291—292), т. е. треть

дании многосложного безударного конца слова в обоих случаях в первой половине безударного интервала), в одной строфе, как в четверостишии:

*И невыполотые заносы
За оконный ползут парапёт.
За стаканчиками купороса
Ничего не бывало, и нет.*

В только что цитированном стихотворении «Зима» («Прижимаюсь щекою к улитке», также правильный трехсложный анапест) большинство строк 15 лет спустя, при включении его в раздел «Начальная пора 1912—1914», было хотя бы частично изменено, если не опущено вовсе (как весь конец после цитированной строфы) [Гаспаров, Поливанов, 112—118]. Только это четверостишие, ставшее финалом, осталось полностью сохранным в первоначальном виде; лексический его состав, скорее всего, напоминает соединение бытовых обозначений (которым придается им несвойственный драматический оттенок¹⁰) с иностранными оборотами у Анненского (ср. ниже о соединении влияния Анненского с эгофутуристическими чертами словаря). В первой редакции две еще строки («*Это раковины ли сказанье*», «*И назревшие невдалеке*») имеют такую же ритмическую форму (при продолжающемся разнообразии словоразделов): к ней принадлежит всего 6 строк из 32 (т. е. около 0,12 всего текста; во второй редакции одна из этих строк опущена, но прибавилось еще две таких же, общее соотношение почти без изменений, при замене «сказанье» на «гуденье» ритмический рисунок остается прежним).

Кроме сходства этого ритмического приема с Северяниным, «Близнец в тучах» (как и позднейшие сборники, в особенности «Сестра моя жизнь») сближается с Северяниным и в поисках оригинальных строфических форм. В них позднее Пастернак находит одно из достоинств поэзии Северянина. Наиболее сложное строфическое построение, по ходу стихотворения меняющееся, находим в последнем заключительном стихотворении сборника — «Сердца и спутники» [см.: Гаспаров, Поливанов, 131]¹¹. Оно написано трехстопным амфибрахией, в 4 строках из 30 переходящим в дольник. Одна из начальных строк, написанных дольником, содержит пропуск срединного метрического ударения («*С окраинами пропаж*»). Она следует за таким же пропуском в строке амфибрахия «*С бессонницей обсерваторий*», перекочевавшей в это стихотворение из черновика предшествующего строго амфибрахического «Ночного панно» [Там же, 127, 130]. В строке того же последнего стихотворения «Здесь: к неотгорающей дали» пропуск начального метрического ударения на втором слоге сочетается со сверхсхемным ударением на первом слоге. Такая комбинация пропуска метрически сильного ударения на втором слоге в трехстопной амфибрахии с начальным сверхсхемным ударением на первом слоге при другом размещении словоразделов встречается в стихотворении «Грусть моя, как пленная сербка»: «*Весь мартиролог не исчислен*».¹²

строка содержит «экзотические» для того времени формы (в этом же стихотворении выдержана схема неточной рифмовки женского окончания первой строки с мужским в третьей, что в целом создает картину, совершенно отличную от традиционного ямба).

¹⁰ Из-за драматического переосмысления *стаканчиковкупороса* как границы, за которой ничего «не бывало, и нет», они приобретают иной, вполне метафизический смысл. Такое символическое переименование смысла не вполне укладывается в идею «прямого значения» [Гаспаров, Поливанов, 115].

¹¹ Строфическая шестистропная схема трехстопного логая или дольника с рифмовкой или соответствием третьей и шестой строк при парной рифмовке первой и второй, четвертой и пятой строк в последующее время становится предметом поисков нескольких поэтов. Найденная Кузминым форма («Кони бьются, храпят в испуге») была канонизирована Ахматовой в «Поэме без героя».

¹² Ср.: Гаспаров, Поливанов, 76, где отмечено и сверхсхемное ударение на *грусть* в ритмически деформированной пер-

С поэзией Северянина (и с эгофутуризмом в целом, включая нравившегося тогда Пастернаку Большакова) первый пастернаковский сборник сходен и в некоторых чертах лексики, насыщаемой изысками рафинированной речи верхушечного круга, полной иностранных выражений:

И как-то нездешен beau-monde
<строка опущена при переделке «Вокзала»>
Меня сведет в твое инкогнито
Мой телефонный целлулоид.
«Ночное панно»¹³

Именно этот последний стилистический прием получил дальнейшее развитие в начальной части первой редакции «Марбурга» (1916), северянинская окраска которой общеизвестна. Уже отмечалось, что пастернаковские заключительные строки этой части:

— мне больно, довольно, есть мера длине,
тяги, но не слишком, не рваться ж струне,
мне больно, довольно... —

метрически и лексически совпадают с заключительной строкой северянинского «Тиана», напечатанного в 1915 г.: *Тиана, как больно! Мне больно, Тиана!* [Альфонсов, 348, 710].¹⁴

Об Анненском (его скрипке и смычке) напоминает метафора натягиваемой и рвущейся струны в той вышецитированной начальной части «Марбурга», где футуризм продолжается одновременно в развитие Анненского и вслед за Северяниным.

С Северяниным в этой части «Марбурга» сопоставимы повторяющиеся в трехсложном размере дактилические рифмы и дактилические созвучия в обращении к женщине, изысканность платьев которой подчеркивается.

У Пастернака:

Вы поздно вставали. Носили лишь модное,
И к вам постучавшись, входил я в танцкласс...
...Что сделали вы? Или это по-дружески,
Вы в кружеве выюжитесь, мой друг в матинэ?

У Северянина:

вой строке (сохраняющей лишь нужное число слогов и размещение двух последних ударений на метрически сильных слогах). «Мартиролог» (как и некролог), в рифменной позиции выступающий в «Спасском» в «Темах и вариациях») несет у Пастернака ударение на последнем слоге. Вскоре именно в амфибрахии, переходящем в дольник (с синкопой одного слога в четырехсложнике), Пастернак во фрагменте поэмы пробует еще более необычные пропуски метрически сильных срединных ударений: Выпархивало на архипелагПолян, утопавших в лохматом тумане,В полыни и мяте и перепелах.Ср. о более поздних опытах у Пастернака и Бродского: Иванов 1998 б, 663; 2004 а, 329—330, примеч. 1; 2004 б, 739—741, 745.

¹³ Это позднее стихотворение, выдержанное в этом «игорь-северянинском» ключе и метрически сходное с северянинским «Меня положат в гроб фарфоровый», не переиздавалось [см.: Гаспаров, Поливанов, 129; отмечается, что стихотворение Северянина напечатано в начале 1913 г.; «инкогнито» по отношению к собеседнику или собеседнице делает маловероятным предположение, что вторым в разговоре был Бобров].

¹⁴ Ср.: Альфонсов, 669, об упоминании Тианы в «Облаке в штанах»: это делает вероятным, что стихи Северянина, написанные в ноябре 1913 г., Пастернак мог слышать (например, от Маяковского) еще до их публикации.

В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом
...Ваша платье изысканно, Ваша тальма лазорева...
...Для утонченной женщины...
...В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом —
Вы такая эстетная, Вы такая изящная...
Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым!..

(Ср. у Большакова: «Вы носите любовь в изысканном флаконе» [Большаков, 289, «Сердце в перчатке», 9]).

Но следует отметить, что у самого Северянина трудно найти такое скопление разговорных оборотов («извиняюсь»), терминологических слов этого верхушечного буржуазного сленга (*пеньюар, матинэ, танцкласс*, ср. архаизирующее слово из словаря античности *хитон*, вовлеченное в этот же круг понятий) или бытовых обозначений (*линолеум, тюль* — слово, важное для лексики «Сестры моей жизни», ср. у Большакова в стихотворениях 1913 г. «тюль томленья», «тюль из синевы», «тюль улиц», «тюль рассвета», «тюль автомобиля», «тюль минуты»¹⁵). Для последнего семантического поля, представленного уже в «Близнеце в тучах», и его символического драматического (если не трагического) осмысления наиболее близкие аналоги обнаруживаются снова у Анненского:

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
В эту одурь диванов,
В полосатые тики.¹⁶

Кажется существенным, что в северянинском духе сочинено начало стихотворения «Марбург», написанного в 1915—1916 гг. и напечатанного в самом начале 1917 г., т. е. тогда, когда собственно (демонстративно) футуристический период Пастернака заведомо кончился. В самом оригинальном (и едва не лучшем из всего им написанного) сборнике «Сестра моя жизнь» черты поэтики, близкой к северянинской, усматриваются в таких стихах, как «Воробьевы горы». Иначе говоря, новаторство Пастернака долго сохраняет отпечаток эгофутуристической радости мировосприятия.

Значительно короче, хотя еще более заметным, было непосредственное увлечение Хлебниковым — вторым из главных имен русского футуристического новаторства по Пастернаку. В первой напечатанной программной футуристической статье Пастернака «Вассерманова реакция» (1914) Хлебников приводится как пример «истинного футуризма» [V, 8]. Своей сестре Пастернак наизусть читает «Крылышка золотописьмом» [Fleishman, 66]; стихи Хлебникова Пастернак помнил наизусть и до середины 1940-х, когда приводил их в споре о Хлебникове с Заболоцким (только что пред тем вернувшимся из лагеря) в доме у Ираклия Андроникова (от последнего я знаю об этом споре, в котором Заболоцкий отстаивал значение Хлебникова, а Пастернак отрицал его, цитируя при этом его стихи на память, в чем Заболоцкий видел противоречие). Одобрение стихов Хлебникова есть и в переписке с Бобровым того времени, когда в годы Первой мировой войны Пастернак на Урале (и близок уже к разрыву с футуризмом); позднее отвержение Хлебникова как поэта вне истории, живущего в свифтовских утопиях (выражено в «Охранной грамоте» в части, изуве-

¹⁵ См.: Большаков, 285 («Мадригал», «Посвящение»), 287 («Иммортель»), 4 употребления слова в сочетаниях с разными существительными в родительном падеже).

¹⁶ Самое близкое семантическое соответствие этому четверостишию Анненского и другим подобным его стихам — в «Сестре моей жизни»: «Пахнет по тифозной тоске тюфяка» (цитируется «резонансом» во «Втором рождении»: «Из тифозной тоски тюфяков»).

ченной цензурой, угадавшей политический подтекст в ссылке на Свифта), скорее всего, было вызвано такими послереволюционными поэмами Хлебникова, как «Ладомир». Парадоксальным образом более ранние вещи Хлебникова привлекали Пастерака своим соотношением с историей (иногда в ее мифологизированном обличье). Прямое следование Хлебникову обнаруживается в написанных в 1914 г. трех стихотворениях Пастернака – «Цыгане», «Мельхиор» и «Об Иване Великом». В стихотворении «Цыгане» непосредственное воздействие Хлебникова видно в заимствованной из его раннего стихотворения форме *Жародей*¹⁷. На протяжении того периода 1914 г., когда Пастернак был под воздействием хлебниковского архаизирующего футуризма, его названные выше стихи были выдержаны в том стиле, ориентированном на древнерусское наследие, который, быть может, типологически напоминает предромантические языковые эксперименты Чаттертона, сближавшегося в стихах, написанных в третьей четверти XVIII в., со среднеанглийским поэтическим языком. Но в стихах Пастернака есть и немало местных диалектных форм. В «Мельхиоре» и «Об Иване Великом» (как и во многих ранних стихах и поэмах Хлебникова) самый выбор древнерусских слов был отчасти объясним темой, относившейся к прошлому города: по замечанию В.Ф. Маркова, Пастернак «пробует дать представление о средневековой Москве самым подбором слов» [Markov, 244]. «Мельхиор» говорит о виде на Кремль и его соборы и колокольни, а одна из них навеяла «Об Иване Великом». Но хотя в стихах речь идет об истории Кремля, они в то же время связаны с обстоятельствами жизни автора в тот период его жизни, когда он стал ежедневным наблюдателем этого старинного городского пейзажа. На протяжении нескольких лет (с перерывами) Пастернак снимал небольшую комнату (№ 7) в Лебяжьем переулке (д. 1), откуда открывался вид на Кремль и Софийскую набережную Москва-реки. Это «окно на Софийскую набережную» и желание «запеть о речке» повторены лейтмотивом в футуристическом стихотворении 1914 г. «Materia Prima» (вошло в первое издание «Поверх барьеров»)¹⁸. Пейзаж стихотворения «Мельхиор» определяется Кремлем, его церквями, соборами и колокольнями, мостами и прилегающими к ним частями города, особенно тем боковым руслом Москва-реки, которое называлось «Канавой» (слово использовано в стихотворении), и островом, образованным Канавой и основным течением Москва-реки; главная часть этого острова носила название «Болото» [ср.: Тихомиров, 140]¹⁹, церковнославянская (и архаичная поэтическая, например у Пушкина) форма которого *блато* выступает в предпоследней строке стихотворения²⁰. В конце стихотворения кремлевская башня с часами, отбивающими время, сравнивается с веселым шутником-рассказчиком – *балакирем*²¹; фонемы этого слова и слова *блато* (мною подчеркнутые) включены в анаграмматическую звукопись четырех последних строк:

И, братаясь, раскат за раскатом,

¹⁷ Причины, заставляющие признать форму пастернаковским заимствованием из Хлебникова, обсуждались в статье: Иванов 2000 б, 315—316, примеч. 85. Обо всех стихах этого времени и их хлебниковском ключе см.: Barnes, 168—169; Ivanov, 176—177; Баевский, 210; Венцлова, 282—283 (в частности, о «Мельхиоре» как о футуристической «двойчатке» «Лирического простора» из «Близнеца в тучах»); Гаспаров 2006.

¹⁸ О биографической стороне ср.: Пастернак Е. В 1917 г. Пастернак «поселился... вторично» в этой же «каморке», к которой приурочена встреча, обрисованная в любовном стихотворении «Коробка с красным померанцем» в сборнике «Сестра моя жизнь».

¹⁹ Болото и остров на том месте, где должен был быть построен город, были уже в полулегендарном сне князя Даниила в сказании XVII в. о строительстве Москвы [Тихомиров, 176—177].

²⁰ Возможно, что название глубокого пруда *бочаг* (в этом же смысле употребленного в стихотворении «Как у них» в сборнике «Сестра моя жизнь») в конце второй строфы входит в это же семантическое поле. Ср. антонимичное «мелководный» в предпоследней строке первого четверостишия «Мельхиора».

²¹ Диалектное (калужское) слово [Сороколетов, 70], в значительно более позднее время употребленное Пастернаком в цикле «Художник» в отрицательном обороте при автохарактеристике себя самого: «Не гуслия и не балакирь». Перевод слова в статье Дж. Малмстеда [Malmstead, 312] ошибочен.

Башни слюбятся сердцу на том,
Чту, балакирем склабясь над блатом,
Разболтает пустой часоем.

Ср. в первой строфе стихотворения аналогичную анаграмматическую игру фонем, образующих заглавное слово *Мельхиор*.

Храмовой в малахите ли холен,
Возлелеян в серебре ль косогор —
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор.

По-видимому, с хлебниковскими воздействиями соединялись поиски связи звучания и значения, в какой-то мере объединявшие постсимволистские течения с предшествовавшим символизмом.

В стихотворении о колокольне Ивана Великого колокольный звон передается традиционным церковнославянским сочетанием названий трех букв *т, с, р* «твердо слово рцы»²². Повторение этого выражения делает стихотворение «заумным» в хлебниковском смысле. Звон колоколов сравнивается с работой небесных «пестунов-писцов», которые описываются как «птичий причет». Эти образы и упомянутые в конце первой строфы «студенцы» (ручейки) делают явным сходство с футуристическим стихотворением «Весна» (3: «Разве только грязь видна вам») из «Поверх барьеров», где птицы cedят,

В синем небе щебеча,
Ледяной димон обеден
Сквозь соломинку луча.

В ответ на вопрос Рипеллино, означает ли слово «обедня» в этой строфе «как обычно, церковная служба?», Пастернак в письме 17 августа 1956 г. писал: «Да, церковной службы и сзывающего к обедням благовеста (колокольного звона) и высящихся в небе колоколен и золотящихся на них крестов» [X, 168—169]. В этом стихотворении

С головой Москва, как Китеж,
В светло-голубой воде.

Древнерусские обороты и речения и дальше встречаются у Пастернака (например, «крепкий <кому>» и «недобор» в стихотворении «Двор» из «Поверх барьеров», «туга» в «Сестре моей жизни», восходящая к «Слову о Полку Игореве»). Не все они связаны с прямым воздействием Хлебникова. Но его след в словаре Пастернака остается.

Третьим и главным среди выделенных Пастернаком имен поэтов-футуристов был Маяковский. В разное время Пастернак много написал и сказал о его роли для себя, это изучалось в подробностях. Остается, однако, несколько вопросов, касающихся соотношения поэтики их стихов футуристического времени.

Во-первых, Пастернак, и вскоре после знакомства с молодым Маяковским, и много спустя, упоминал, что он увидел в нем сходства со своими первыми опытами. Приводимые

²² В первом издании [Пастернак 1914] выражение взято в кавычки [как и в изд.: Альфонсов, 477]. В изданиях, основанных на исправлениях Пастернака в экземпляре в архиве его друга Штиха, кавычки сняты. Слово «рцы» означает также «как, как будто». Гипотеза Дж. Малмстеда [Malmstead] о возможной параллели стихотворению в картине Лентулова «Москва» пока не доказана.

им при этом цитаты из не дошедших до нас ранних пастернаковских стихов скорее убеждают в другом: ему потом казалось, что и он так начинал писать, но ушел от этого. В этих фрагментах сходство неочевидно.

Во-вторых, Пастернак говорил и по поводу вероятного (как ему казалось тогда) будущего, что совпадения у него с Маяковским могли бы продолжиться (или возобновиться, добавим мы, заметив, что между ранними, не дошедшими до нас стихами Пастернака и собственно футуристическим его периодом лежал другой стилистический пласт, связанный с воздействием символистов, книги которых перечислены, например, в письме Штиху из Марбурга). Пастернак говорил, что надо было избавить Маяковского (осталось неясным, почему только его, а и не самого Пастернака) от «пошлости» этих совпадений. В новейших работах указаны некоторые места, параллельные в поэзии Пастернака времени, когда он (в отличие от самой ранней поры сочинительства) уже знал стихи Маяковского, и в близких по датам написания стихах последнего²³. Но любопытно время появления наиболее явных сходств и строк и строф, вызвавших восторг у Маяковского. Этот «маяковскообразный» стиль намечается в основной части «Марбурга» (1916) и нарастает во многих стихотворениях «Сестры моей жизни». Часть последних (как «Любимая – жуть! Когда любит поэт...») и по основной теме, и по характеру образов и словаря крайне близки Маяковскому. Но они относятся ко времени, когда Пастернак готов порвать (или уже порвал) с формальной принадлежностью к футуризму, но сохраняет свое преклонение перед Маяковским (что продолжалось вплоть до конца Лефовского времени, далеко выходящего за пределы рассматриваемого периода). Иначе говоря, в отличие от тем «Пастернак и Северянин», «Пастернак и Хлебников», уместающихся в рамки футуристического интервала, соотношение «Пастернак и Маяковский» уводит гораздо дальше вплоть до посмертного официального возвеличивания Маяковского и вызванного этим нараставшего сопротивления Пастернака чуждому ему огосударствлению поэта.

Тем не менее, оставаясь внутри того футуристического времени, о котором в «Охранной грамоте» вспоминал Пастернак, можно спросить, сохранились ли следы таких более поздних совпадений двух поэтов, которые сам Пастернак ощущал и (пусть с большим промедлением) позднее стремился убрать при переделке стихов той поры.

В качестве примера кажется возможным привести строки из первой редакции «Марбурга», в которых несомненна перекличка с почти одновременно написанным «Человеком» Маяковского (последней из поэм, воспринятых Пастернаком с неослабевающим восхищением):

Вчера я родился. Себя я не чту
Никем, и еще непривычна мне поступь.
Сейчас, вспоминаю, стоял на мосту
И видел, что видят немногие с мосту.

Инстинкт сохранения, старик подхалим
Шел рядом, шел следом, бок о бок, особо,
И думал: «Он стоит того, чтоб за ним
Во дни эти злые присматривать в оба».

Замечание «инстинкта (само)сохраненья»²⁴ делает несомненным, что стояние на мосту имеет самоубийственный смысл, как и в «Человеке»: «второе рождение» – другой вари-

²³ См., например, комментарии в кн.: Альфонсов, 710—711.

²⁴ В контексте философски ориентированного (хотя и в меньшей степени, чем во второй редакции) стихотворения

ант той жизни, которая могла бы и оборваться²⁵. Маяковский к этой теме вернется через несколько лет в «Про это» (из числа поздних вещей Маяковского, Пастернаком отвергавшихся):

Зачем ты тогда не позволил мне броситься.
С размаху сердце разбить о быки?

Пастернак соответствующие строки при переделке «Марбурга» вычеркивает, явно рассмотрев в них ту «пошлость» совпадений, от которой нужно было избавиться их обоим.

Но если совпадения найти можно, то к ним соотношение двух больших поэтов, сформировавшихся во время расцвета русского футуризма, не сводится. Что видел Пастернак, родившись вторично? Как намечено в первой редакции и раскрыто во втором варианте «Марбурга», он увидел (нехотя, не желая еще об этом знать, избегая в отчаянии от полученного от любимой отказа всего, что к нему тянулось) «каждую малость», которая с ним прощалась (перед его исчезновением, замененным вторым рождением). Создалась целая литература, посвященная сравнению разных редакций «Марбурга» [Поливанов; Кудрявцева, 153—154; ср.: Хьюз; Erlich; Флейшман 1981; Иванов 1994]. Принято сопоставлять «подобья» во второй редакции «Марбурга» с равнозначным ему *Gleichnis* в финале второй части «Фауста» [Livingstone 1990, 106; 1993, 91; ср. о пастернаковском переводе этой строки Гёте: Топоров, 29—30, прим. 8]. Но важнее всего то, что оказывалось подобьями, — «каждая малость», подробности, которыми жизнь полна в следующей книге стихов («Жизнь, как тишина / Осенняя, подробна»). В этой следующей книге, где, по словам Пастернака в «Охранной грамоте», он отказался от зрелищного понимания биографии в духе Маяковского и нашел свою внеромантическую поэтику, ему улыбнулся «всесильный Бог деталей». На языке теоретической семиотики речь идет о том «метонимическом» стиле, который был открыт у Пастернака Романом Jakobsonом, чьи мысли развиты многими последующими исследователями [Иванов]²⁶. Сам Пастернак в своих ранних теоретических высказываниях, недавно вновь привлечших внимание специалистов [Топоров, там же], говорил о метафорах по смежности, т. е. о метонимических метафорах в семиотической терминологии. В духе этих общих стилистических характеристик ранние футуристические стихи Маяковского можно охарактеризовать прежде всего как метафорические по сходству²⁷, в отличие от метонимической метафористики Пастернака.

Детали, вводимые метонимическими метафорами, относятся к изображаемой поэтом (и, по Пастернаку, смещенной или — в терминах психологии искусства Выготского — искаженной его восприятием) реальности. Ее черты Пастернак находит в каждом ему близком произведении искусства, будь то трагедия Маяковского или стихи Блока и этюд Шопена; отсюда широкое понимание термина «реализм» у Пастернака. Маяковский воплощает в ранних стихах субъективность как таковую, его метафоры передают состояние поэта и его внутреннего мира, метонимические метафоры Пастернака нацелены на внешний мир, столь ему близкий. Сходный подход в это время он найдет и у Ахматовой. В письме 1940 г. он говорит, что он сам, Маяковский и Северянин многим были обязаны меткости ее живописи. Хотя при этом в ее последователи записаны трое поэтов, начинавших как футуристы, сближение их

«инстинкт», скорее всего, отсылает к Бергсону, которого Пастернак в те годы, видимо, читал внимательно [ср.: Barnes, 122, 132—133; иначе см.: Fleishman, 28] (это было время наибольшей популярности Бергсона, выходило в русском переводе собрание его сочинений). Но слово «инстинкт» — *instinct* часто встречается и у французских поэтов, которых читал Пастернак, в частности, у Лафорта.

²⁵ Пастернаковское «второе рождение», давшее название книге стихов, приходится на время смерти Доктора Живаго.

²⁶ Там же литература вопроса. О соотношении метафор и метонимий в «Близнеце в тучах» см.: Гаспаров, Поливанов.

²⁷ Подробнее об образах раннего Маяковского см.: Иванов 2005.

с Ахматовой свидетельствует о постепенном стирании для Пастернака границ между футуризмом и акмеизмом, что видно и в письме Мандельштаму во время переделки части стихов «поверх барьеров» и подготовки второго издания сборника. У Маяковского и Северянина он видит, как и у себя, черты верного изображения реальности, продолжающие раннюю ахматовскую линию, от футуризма предельно далекую.

Рядом с Маяковским как равновеликого ему в то раннее время большого поэта Пастернак в «Охранной грамоте» называет уже не раз упомянутого нами Большакова (тогда совсем юного – он был на пять лет моложе Пастернака). Судя по переписке с Бобровым, к 1916 г. еще сохраняется увлечение Большаковым как истинным оригинальным лириком²⁸, хотя более поздние сочинения Большакова Пастернак воспринимает критически. Увлечение, как и само большаковское поэтическое творчество, революцией прерванное, было кратковременным. С Большаковым можно связать и первый импульс, приведший к знакомству с Лафоргом, столько значившим для собственно футуристического времени Пастернака. Эпиграф из Лафорга “*Et celles dont le coeur gante six et demi*” («И те, чьи сердца носят перчатки шесть с половиной») был поставлен эпиграфом к повлиявшему на Пастернака (и, в частности, на «Марбург») эгофутуристическому циклу Большакова «Сердце в перчатке», где в разных стихотворениях варьируется на разные лады этот «предфутуристический» лафорговский образ («перчатку с сердца стаскивая», «сердце в Вашей перчатке», «сердец, закованных в перчатки») [Большаков, 284, 287, 292]. Лафоргом в то же время увлекался и его переводил Шершеневич – главная мишень пастернаковской резкой критики начала футуристического времени. О Лафорге можно было узнать и из посвященной ему статьи 1897 г. в книге Коневского [Коневской], которым участники «Центрифуги» зачитывались. Пастернак был под влиянием Лафорга примерно в 1914—1915 гг. «Всемирной литературе» Пастернак предложил свои переводы Лафорга (около 1919—1920 гг.), которые были отклонены, как Адамовичу рассказал Гумилев²⁹. О существовании нарочно куда-то сознательно спрятанной совсем футуристической тетради его стихов «под Лафорга» Пастернак говорил мне в 1951 г.³⁰ Лафорг рядом с Рембо (который после Пастернаком упоминается преимущественно по поводу его роли для Верлена) назван как противопоставление Пушкину: описанный Пастернаком в статье февраля 1917 г. о Маяковском собирательный образ сходного с самим Пастернаком и с Маяковским эстетически одаренного подростка их поколения и его вкусов включает удивление подростка по поводу того, «как можно восхищаться Пушкиным, столь мало напоминающим Лафорга и Рембо» [V, 22]. Незадолго до смерти 30 мая 1958 г. Пастернак писал Шару о вкусах своей юности: «Мне была дорога скрытая и зависимая духовность великих русских прозаиков, Жюль Лафорга, Рильке, Блока, работавших в направлении определенных сторон жизни, века и переживаемой реальности, – вот что было мне нужно» [X, 330]. Этот ряд имен свидетельствует о высочайшей значимости Лафорга для молодого Пастернака. В то же время несомненно, что Пастернаку были близки те стихи Лафорга, которые (при подчеркнутом агностицизме и общем скепсисе Лафорга) сходны с тем, что у Рильке и Блока он называл «мистическим урбанизмом»³¹; эта же «лафоргианская» тема города сближала его в юности и с Большаковым, в своем урбанизме следовавшим за Лафоргом (ту же или близкую линию у Маяковского Пастернак отмечал в «Охранной грамоте»). Пробуя понять, какие из дошедших до нас стихов Пастернака футуристического времени (или сразу после него) могли принадлежать к «написанным под Лафорга», кроме уже в этой связи разбира-

²⁸ Барнс находит черты, близкие Большакову, в «Метели» и «Импровизации», относящимся к лучшим из стихов 1915 г., вошедших в первое издание «Поверх барьеров» [см.: Barnes, 189]

²⁹ Указанием на это сообщение Адамовича я обязан Р.Д. Тименчику. Пользуюсь случаем принести ему благодарность за помощь. Переводы (как и многие другие материалы из архива «Всемирной литературы») не сохранились или не найдены.

³⁰ Догадки о характере этих стихов и сопоставление с воспоминаниями Локса см.: Barnes, 188; Пастернак Е., 224—226.

³¹ О теме города у молодого Пастернака ср.: Иванов 1998 а, 32; Ivanov.

шихся («Тоска»), можно задуматься над повторяющимся образом «кровавых шариков» или «кровинок» поэта в уже называвшемся выше стихотворении «*Materia prima*», сопоставимом со стихами Лафорга о клетках – составных частях его существа («*Ballade*», «*Complainte du pauvre corps humain*» [Laforge 1970, 229; 1989, 591—592; Коневской, 180]). Из стихов, опубликованных несколько позднее, примечательно стихотворение «Город» («Уже за версту», 1916 г., издано в 1920 г.). Некоторыми чертами структуры стиха (вольного, но рифмованного) оно напоминает одновременно аналогичные пространные сочинения Верхарна³² и Лафорга; композиция и структура образов скорее в пользу сближения с последним. Из попавшего в последующий сборник темой и подробностями образов напоминает Лафорга стихотворение Пастернака «Болезни Земли» из «Сестры моей жизни»: у Лафорга сходный подход к проблеме Земли (и Солнца) как организма характерен для многих стихов, вошедших в «*Le sanglot de la terre*» [Laforge 1986, 405 et suiv.]; микробы и болезни – частые персонажи его стихов.

Лафорга с Пастернаком объединяла существенная биографическая черта, сказавшаяся в их поэзии. Оба стали писать стихи после серьезных занятий философией. У обоих философские мысли в лирике выражаются в потоке необычайно смелых образов.

Есть стилистические черты Лафорга, которые делали его интересным для футуристов, и в особенности для молодого Пастернака; следы его вероятного воздействия сохранялись долго и неотличимы поэтому от того, что, возможно, было заложено в Пастернаке и ждало только импульса извне для полного выявления. Речь идет об иронии, сближающей Лафорга с Гейне [см.: Franklin]. Бахтин, говоря в книге о Рабле о редкости лириков, для которых существен диалог, называет Лафорга и Анненского. Для двух последних, как и для Гейне и Пастернака, характерно было ироническое отношение к употребляемому слову, которое лишалось торжественности монологического стиля, преобладавшего, например, у старших символистов и у Бодлера. Ни Лафоргу, ни Пастернаку в футуристических и последующих стихах не была свойственна подобная серьезная нота.

Появившиеся в последнее время многочисленные стилистические разборы стихов Лафорга и анализы его эстетики [Hiddleston; Holmes; Scepti; Brunel; Guyaux et Marchal] прояснили степень его близости к последующей поэтической традиции, развившей наследие раннего авангарда.

Кроме Франции, где до недавнего времени восприятие Лафорга оставалось двойственным (часть не только традиционных, но и авангардных поэтов от него отмежевывалась), воздействие Лафорга сказалось в начале XX в. у названных выше поэтов русского авангарда и у их англоязычных современников – Т.С. Элиота и Эзры Паунда [Greene, 17—53; Danzer, 37—141]. Элиот в своих лекциях подробно говорит о причинах, сделавших Лафорга настолько важным для его начального периода [Eliot, 59, 60, 116—117, 119, 128, 211—217, 268]. Параллель с «лафортианским» периодом у Пастернака представляется несомненной (Боура в своей книге о постсимволистских больших поэтах Европы уже отнес обоих к одному поэтическому поколению, но он не знал об этом общем влиянии, их соединяющем). Дальнейшее изучение этого периода у Пастернака и возможная находка или реконструкция лафортианской тетради могут помочь прояснению этого этапа параллельного развития больших литературных традиций Европы.

³² Несколько прижизненных изданий сборников стихов Верхарна (о встрече с которым в юности есть рассказ в мемуарах Пастернака) были и среди книг Пастернака на даче в Переделкине; по разрешению Бориса Леонидовича, которому в то время они уже не были нужны, его сын Е.Б. Пастернак подарил их мне в 1948 г.

Литература

Альфонсов – Поэзия русского футуризма. Сост. и подготовка текста В.Н. Альфонсова, С.Р. Красицкого, вступ. статья В.Н. Альфонсова, персональные справки-портреты и примечания С.Р. Красицкого. Новая Библиотека Поэта. СПб., 1999.

Анненский И. 1910 – Кипарисовый ларец. М., 1910.

Анненский И. 1992 – Кипарисовый ларец. Сост., вступ. статья и примеч. Н.А. Богомолова. М., 1992.

Баевский В.С. Пастернак – лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.

Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Стихотворения. Книга третья. М., 1997.

Большаков К.А. Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова. Стихотворения. Забытая Книга. М., 1991.

Венцлова Т. Из наблюдений над стихами Бориса Пастернака // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999.

Вроон Р. Знак Близнецов. Опыт интерпретации первого сборника стихов Пастернака. Пер. с англ. М.Л. Гаспарова // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998: 334—354.

Гаспаров М.Л. 1984 – Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.

Гаспаров М.Л. 1990 – «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия АН СССР. Отд. лит-ры и яз. Т. 49. Вып. 3. М., 1990: 218—222.

Гаспаров М.Л. 1998 – Рифма и жанр в стихах Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998: 63—70.

Гаспаров М.Л. 2006 – «Мельхиор», «Об Иване Великом» // Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М., 2006: 1-2 (в этом посмертном издании машинопись разборов М.Л. Гаспарова дана в факсимильном воспроизведении перед титульным листом).

Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: Опыт комментария. Институт Высших Гуманитарных Исследований (ИВГИ) РГГУ. Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47. М., 2005.

Иванов В.В. 1969 – Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // Σημιοτική. Труды по знаковым системам. Тарту, 1969: 44—75.

Иванов В.В. 1978 – Близнечный культ и двоичная символическая классификация в Африке // Africana. Африканский этнографический сборник. XI. Л., 1978: 214—246.

Иванов В.В. 1994 – Заметки к истолкованию пастернаковских текстов // Темы и вариации. Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford Slavic Studies. Vol. 8. Stanford, 1994: 919; также переизд.: Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М., 2000: 267—277.

Иванов В.В. 1998 а – Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998: 13-140.

Иванов В.В. 1998 б – Очерки по предыстории и истории семиотики // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998: 605—811.

Иванов В.В. 2000 а – Об Анненском. III. Черная весна // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000: 153—154.

Иванов В.В. 2000 б – Два образа Африки в русской литературе начала XX века: африканские стихи Гумилева и «Ка» Хлебникова // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000: 286—325.

Иванов В.В. 2004 а – Из наблюдений над четырехстопным ямбом современных поэтов // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3. М., 2004: 725—731.

Иванов В.В. 2004 б – Безударные интервалы у Бродского // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3. М., 2000: 732—746.

Иванов В.В. 2005 – Маяковский сегодня // Vittorio. М., 2005.

Иванов В.В. К метонимии у Пастернака. Испарина вальса и аромат мандарина // Сборник статей, посвященных Е.В. Падучевой. М.: ВИНТИ (в печати).

Колмогоров А.Н., Прохоров А. К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. М., 1968: 397—432 <литература на с. 433—449>.

Коневской И. Предводящий протест новых поэтических движений (стихи Лафорга) // Иван Коневской. Собрание сочинений (переизд. книги 1904 г.). Slavische Propyläen. München, 1971: 170—189.

Кудрявцева – Марбург Бориса Пастернака. Составление и вступ. статья Е.Л. Кудрявцевой, комментарии С. Дорцвайдера, Е.Л. Кудрявцевой, Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернака. <Серия:> Русская Германия. М., 2001.

Пастернак Б. 1914 – Борис Пастернак. Об Иване Великом // Руконог. М., 1914 (V.F. Markov Archive, # 2415, Slavic Reading Room, Department of Slavic Languages and Literatures, UCLA).

Пастернак Б. 2004 – Борис Пастернак. Полное собрание сочинений с приложениями в одиннадцати томах. М., 2004—2005.

Пастернак Е. 1997 а – Марбург в творчестве Пастернака // Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg. Pasternak-Studien I. Hrgbn. S. Dorzweiler und H.-B. Harder unter Mitarbeit von S. Grotzer. München, 1993: IX—XX.

Пастернак Е. 1997 б – Борис Пастернак. Биография. М., 1997.

Поливанов К.М. Избранное Пастернака и разные редакции *Марбурга* // Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg. Pasternak-Studien I. Hrgbn. S. Dorzweiler und H.-B. Harder unter Mitarbeit von S. Grotzer. München, 1993: 123—134.

Сороколетов – Словарь русских народных говоров. Ред. Ф.Л. Сороколетов. II. М.; Л., 1966.

Тихомиров М.Н. Москва XII—XV вв. // Тихомиров М.Н. Древняя Москва XII—XV вв. М., 1992: 5—181.

Топоров В.Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака (о «резонантном» пространстве литературы) // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998: 4—37.

Флейшман Л. 1977 – Статьи о Пастернаке. Bremen, 1977.

Флейшман Л. 1979 а – История «Центрифуги» // Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11—14 septembre 1975). Paris, 1979: 19—42.

Флейшман Л. 1979 б – Фрагменты футуристической биографии Пастернака // Slavica Hierusalimitana. Vol. IV. 1979: 79—113.

Флейшман Л. 1981 – Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981.

Флейшман Л. 1993 – Накануне поэзии. Марбург в жизни и в *Охранной грамоте* Бориса Пастернака // Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg. Pasternak-Studien I. Hrgbn. S. Dorzweiler und H.-B. Harder unter Mitarbeit von S. Grotzer. München, 1993: 59—74.

Флейшман Л. 1998 – Пастернак и предреволюционный футуризм // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998: 244—258.

Хьюз О. Стихотворение *Марбург* и тема 'второго рождения'. Наблюдения над разными редакциями стихотворения *Гамлет* // Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11—14 septembre 1975). Paris, 1979: 289—301.

Barnes C. Boris Pasternak. A literary Biography. Vol. I. Cambridge, 1989.

Brunel – Lectures d'une oeuvre LES COMPLAINTES de Jules Laforgue. Études réunies par Pierre Brunel. Paris: Éditions du temps, 2000.

Danzer I.D. – T.S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus. (Heidelberger Forschungen, 29 Heft). Heidelberg, 1992.

Eliot T.S. The Varieties of metaphysical Poetry. San Diego, 1993.

Erlich V. 'Страсти разряды'. Заметки о *Марбурге* // Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11—14 septembre 1975). Paris, 1979: 281—288.

Fleishman L. Boris Pasternak. The Poet and his Politics. Cambridge-London, 1990.

Franklin U. Exiles and Ironists. Essays on the Kinship of Heine and Laforgue. New York, 1988.

Greene Edward J.H. T.S. Eliot et la France. Paris, 1951.

Guntermann I. Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskij. (Bausteine zur Slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue folge. Reihe A. Slavistische Forschungen, Bd. 35). Köln, 2001.

Guyaux, Marchal – Jules Laforgue. Colloque de Sorbonne. Textes réunis par André Guyaux et Bernard Marchal. Paris, 2000.

Hiddleston – Laforgue aujourd'hui. Textes réunis et présentés par James Hiddleston. Librairie José Mart, 1988.

Holmes A. Jules Laforgue et Poetic Innovation. Oxford, 1993.

Ivanov V. The Moscow of Pasternak // Slavica Tergestina. 8. Художественный текст и его геокультурные стратификации. Trieste, 2000: 175—190.

Laforgue J. 1970 – Poésies complètes. Paris; Gallimard, 1970.

Laforgue J. 1986 – Oeuvres complètes. T. 1. Lausanne, 1986.

Livingstone A. 1990 – Pasternak and Faust // Forum for Modern Language Studies. V. 16. Oxford, 1990, 4: 353—369.

Livingstone A. 1993 – «Фауста что ли, Гамлета ли»: Фаустовские мотивы в ранних стихотворениях Пастернака // Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg. Pasternak-Studien I. Hrgbn. S. Dorzweiler und H.-B. Harder unter Mitarbeit von S. Grotzer. München, 1993: 91—96.

Malmstead J.E. Boris Pasternak – the Painter's Eye // The Russian Review. 1992, 3: 301—318.

Markov V.F. Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968.

Scepi H. Poétique de Jules Laforgue. Paris, 2000.

Федор Двинятин (Санкт-Петербург) Из заметок по поэтике Ахматовой

Так получилось, что для автора этих строк знакомство с трудами Татьяны Владимировны Цивьян началось с трудов, посвященных балканской модели мира и структуре балканских и индоевропейских текстов. Я до сих пор помню то чувство изумления («можно и так?!»), освобождения («можно и так!») и одновременно осознания своих ограниченных возможностей («а я так не смогу...»), которое рождали исследования «Миорицы», «Повести конопля» или стихотворений Кавафиса. Ахматоведческие штудии Татьяны Владимировны вошли в мой круг чтения несколько позже, но чувство такого же изумления, вкупе с читательской благодарностью, возрастает год от года. Исследование акмеистической поэзии, среди пионеров и классиков которого Татьяне Владимировне принадлежит особое место, является несомненным фактом мировой филологической науки (и одной из вершин русской филологии XX века). И еще большее значение имеет сама личность Татьяны Владимировны. Она человек светлый и легкий, и ее помощь может проявляться в чем-то большем, чем быт или наука. Для меня, помимо всего прочего, она стала воплощением духа как лучшего в истории нашей науки поколения, так и продолжающейся истинной Москвы. Она всегда относилась ко мне с незаслуженной щедростью, а я слишком многим перед нею виноват.

1. «Поэма без Игоря».

«Слово о полку Игореве», как кажется, не числится в списке претекстов «Поэмы без героя». Тем не менее некоторые сближения возможны. Достаточно для начала указать на схожую структуру названий обоих текстов: «Наименование жанра + некоторое тематическое уточнение». Для древнерусских произведений (насколько можно говорить об их названиях в современном понимании этого элемента произведения) такая модель была господствующей, ср. «Житие + имя святого в род. пад.», «Слово + на + название праздника в вин. пад.», «Повесть + о + имя героя или наименование темы в мест. пад.» и т. д. Для литературы XIX—XX вв. такие названия характерны в гораздо меньшей степени; ср., однако, «Роман с кокаином», «Повесть непогашенной луны», «Комедия с убийством» и др.

Тематическое сближение обоих текстов тоже до некоторой степени возможно. «Слово о полку Игореве» также отчасти может быть названо «поэмой без героя» (с маленькой буквы, в качестве жанрового обозначения). В обоих текстах для масштабного изображения эпохи взято второстепенное событие. Начинаются оба текста с указаний на некий подтекст, на палимпсестную структуру, на текст-предшественник. В «Слове о полку Игореве» это поэтическая манера Бояна, а в «Поэме без героя» — *я на твоём пишу черновике*. Идеологическая структура обоих текстов включает обращение к описанию самоутверждения личности, ее непомерных претензий — и их краха; оба пронизаны духом истории на пороге великих и страшных катаклизмов. Имеются и более сильные связи.

Один из героев «Слова о полку Игореве» — брат самого Игоря, тоже, разумеется, князь, по имени *Всеволод*, о котором сообщается, что он любит свою молодую жену, представляемую под патронимом *Глебовна*. Эти мотивы можно суммировать формулой: *Всеволод & князь & любить & Глебовна*. Подбор имен (при совпадении центрального предиката) до странности похож на описание той прототипической ситуации, которая реконструирована для первой части «Поэмы без героя»: молодой офицер и поэт Всеволод Князев был влюблен в артистку Ольгу Глебову-Судейкину. Такое положение дел можно описать чрезвычайно схожей формулой: *Всеволод & Князев & любить & Глебова*. Конечно, это совпадение было разыграно «самой жизнью» и принадлежит не столько к области «поэтики поэтов», сколько к области «поэтики жизни» (довольно часто реализующейся в сфере литературных и око-

лолитературных имен, о чем можно было бы составить отдельное рассуждение). Вопрос в том, могло ли и должно ли было это совпадение быть замечено Ахматовой. Есть три основания для «оптимистического» ответа на этот вопрос. Одним из них является особая роль в русской культуре «Слова о полку Игореве»: предполагается параллель отнюдь не с периферийным текстом. Другое основание состоит в учете Ахматовой «параллелеобразующих» потенций имени Ольги Глебовой, прототипа Путаницы-Психеи. В окружающих поэму прозаических фрагментах появляется *Глебов*, связанный с Евдокией Лопухиной (*царицей Авдотьей* поэтического текста «Поэмы»). Третье основание – ряд других возможных параллелей со «Словом о полку Игореве».

Возможно, наиболее приметная из них касается нетипичного для «Поэмы» «фоносемантического автокомментария» («автометаописания» – Р.Д. Тименчик). Речь, конечно, идет о строке *Не ко мне, так к кому же?* и о сноске к ней: *Три «к» выражают замешательство автора* (в композиционном отношении любопытно, что это именно сноска; ничем не противоречащее по тону другим авторским примечаниям к тексту «Поэмы», это указание могло войти в их состав – и, однако же, не вошло, как и еще в нескольких подобных случаях; паратекст (Ж. Женетт) «Поэмы» получил еще большую сложность благодаря введению противопоставления «конечные примечания – подстрочные сноски»; возможно, в данном случае Автору требовалась чуть большая, чем обычно, «оперативность» комментария). В «Слове о полку Игореве» есть редкий и приметный контекст: *рече Гзакъ къ Кончакови*, где встречаются те же три «к» подряд. Возможно, они также выражают «замешательство» (не Автора, а персонажа); ханы в этот момент находятся в некотором затруднении и обсуждают свершившееся бегство Игоря. Также возможно, что одно из *къ* появилось в результате описки-редупликации. Насколько можно судить, впервые на это совпадение указал А.Ю.Чернов (см.: Чернов А.Ю. «Бежали струны по гуслиам...» // Слово о полку Игореве. 800 лет. М., 1986. С. 509), не усмотревший, однако, прямой интертекстуальной связи между «Словом» и «Поэмой». Он же высказал предположение, что этот контекст в «Слове о полку Игореве» (авторская речь, предваряющая реплику персонажа) может содержать фонетическую пародию «гортанной» тюркской речи или же «тотемную дразнилку» «лебедян» (два слога *ко* и перед ними два *къ*, где *ъ* вопреки фонологическим процессам может иметь «поэтическую» огласовку /о/, тогда *ко – ко – ко – ко*).

Внимание Ахматовой к этому контексту могли привлечь и некоторые дополнительные обстоятельства. В диалоге Гзака и Кончака обсуждается, в числе прочего, возможность наказать сына за вину отца, и появляется страшно современное слово: *аже соколъ къ гнъзду летитъ соколина рострляеве*.

Любопытное схождение этих же мотивов демонстрирует и «Словарь живого великорусского языка» Даля. На слово *разстрель* у Даля упоминается «расти. *Gentiana* см. *колокольчики*», а посмотрев на *колокольчики*, увидим «раст. *Gentiana* (...) *разстрель* (...) *соколій-перелет*». Открыв на *соколъ*, найдем и растение *соколій-перелетъ*, и *соколича*, а на соседней странице (на *сокровище*) *Слово о полку Игоревъ сокровище нашей древней письменности*.

Многие фрагменты ПБГ получают дополнительное звучание, если допустить, что они – в том числе и о сыне. Следует учитывать ориенталистский, степной круг интересов историка Льва Гумилева. Образ соколенка напоминает и о другом сыне мертвого отца – *Орленке* Ростана. «Орленком» увлекалась Цветаева, много напророчившая, обыгрывавшая имя *Лев* как царственное (*лев – цари – орел – хищные птицы – сокол*). *Орла* как будто нигде нет, но вторая часть поэмы называется *Решка*.

Пушкин изучал лексику соколиной охоты. Его записка «О соколиной охоте» заканчивается поразительной констатацией: *Секретарь – расходчик*. Кто был для Ахматовой *секретарь* и чем он был связан с *расходом* – ясно: *Мне б свинцовую горошину От того секретаря*. Здесь же у Пушкина о привязывании к ноге сокола *колокольчика*: вообще сокол и колокол

связаны, и в том числе через общий элемент *кол*, что дополнительно обращает к теме казни (на колу, кстати, был казнен уже упоминавшийся *Глебов*).

Стоит, пожалуй, привести словарики элементов, мотивов, лексем и имен, неоднократное появление которых придает такую плотность прослеживаемому комплексу. Те, которые не появляются в ключевых текстах и обнаруживаются только через ассоциации, снабжены знаком *. *Всеволод, Глебов, Глебова, Глебовна*, – ккк-, *Князев, князь*, **кол, колокольчик, *орел, *орленок, расстрелять, секретарь, сокол, соколенок-соколич, соколиная охота*.

2. Поэтика падежа и семантика «следов».

Исследование оборота с приименным беспредложным родительным падежом и его места в истории русской поэзии приводит, в числе прочего, к такой важнейшей его семантической разновидности, как оборот, основанный на метонимии или синекдохе (автор этих строк склонен считать синекдоху разновидностью метонимии, а не самостоятельным тропом). Кстати говоря, сильная разновидность такого оборота любопытным образом отличается от «классической» метонимии. Если, допустим, классической метонимической трансформацией выражения *девушка в черной шубке* (в предложении *Он шел за девушкой в черной шубке*) будет выражение *черная шубка* (предложение *Он шел за черной шубкой*) – метонимическое сжатие, то обороты описанного типа предполагают, наоборот, расширение – например, в выражение *запах девушки в черной шубке* (предложение *Он шел за запахом девушки в черной шубке*). Как и полагается по правилу Куриловича, метонимизация оказывается основана не на замещении (как метафора), а на синтаксическом смещении. Но в случае классической метонимии позицию изменяет то слово, которое оказывается носителем метонимического значения (*шубка*), а в случае метонимического генетивного оборота – слово-носитель буквального значения (*девушка*) – в случае классической метонимии оно как раз вытесняется из контекста. Своей бифокальностью (*запах + девушка*) такие обороты подобны «метамфорам-сравнениям» по классификации Ю.И. Левина (а классические метонимии – «метамфорам-загадкам»).

Впрочем, не все генетивные обороты метонимического типа можно представить как результат трансформации неких буквальных обозначений. Если предикат, или другие подобные элементы контекста, образуют тесную смысловую связку с элементом, стоящим в родительном падеже (*идти за запахом девушки – идти за девушкой*), то такую трансформацию можно предполагать; если же имеет место связка предиката или других подобных элементов контекста с ядерным словом оборота (*вдыхать запах девушки – но не *вдыхать девушку*), то предполагать трансформацию некорректно.

Превосходный пример того, как метонимический генетивный оборот может быть вовлечен в развертывание центральных смыслов поэтического текста, дает известное стихотворение ранней Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям...» («В Царском Селе», III, 1911). Подобно всякой поэтической модели, метонимический генетивный оборот может, разумеется, вплетаться в поэтическую ткань на правах явления более или менее «проходного», «технического», «случайного», без всякого соотношения с теми смыслами, которые он призван воплощать лучше и полнее всего. Но наряду с этим возможны и другие, очевидно более счастливые, случаи, когда оказываются использованы не только операционные, но и собственно смысловые параметры модели, когда она не только оформляет внешние для нее идеи, мотивы, образы, но и самой своей структурой участвует в создании смысла текста (ср. такие очевидные примеры, как звуковые повторы и тема «отзвуков» в «Гурзуфе» Заболоцкого или лексические повторы и подспудный мотив отражения в «Ночь, улица, фонарь, аптека...» Блока). Для метонимического генетивного оборота таким текстом оказывается стихотворение Ахматовой:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Это стихотворение, разумеется, можно читать, акцентируя разные темы в качестве «главных». Можно увидеть в нем стихотворение об урочище (не случайно оно включено в цикл «В Царском Селе»), как стихотворение царскосельское и, шире, петербургское; можно увидеть в нем пример русской поэтической пушкинианы. На определенном уровне прочтения это стихотворение предстанет нам как текст о *следах*, и тогда окажется, что генетивный оборот метонимического типа несколько раз употреблен в тексте именно в связи с общей тематикой соседнего предмета, соседнего пространства, в-печат-ления, от-печат-ка, следа, по-след-ствия и т. д. Не *сосны*, а *иглы сосен*: *иглы* – след *сосен*. Не *шаги*, а *шелест шагов*: *шелест* – след *шагов*. Но (уже за пределами генетивного оборота) и *шаги* – след шагающего, метонимия идущего человека; *шаги*, таким образом, – метонимия метонимии, след следа. *Треуголка* и *том Парни* – тоже след *смуглого отрока*, почти как в хрестоматийном примере про портфель, оставленный в аудитории; при этом, если в обороте *его треуголка* генетив *его* относится только к юному Пушкину, то метонимический генетивный оборот *том Парни* указывает еще на одну связь: *том Парни* – след не только Пушкина, но и самого Парни, тут даже двойная метонимия: *Парни* – **сочинения Парни* – *том* *(с *сочинениями*) *Парни*. Создается образ пространства, насыщенного следами и резонансами, и генетивный оборот метонимического типа напрямую участвует в создании этого смысла (в стихотворении есть и еще один, на этот раз предложный генетив: *У озерных грустил берегов*).

Если допустить для ранней Ахматовой подобную изысканную поэтическую технику, то в этом восьмистишии можно предположить еще один потайной слой, связанный на этот раз с использованием анаграмм. *Густо, колко, треуголка*, отчасти *смуглый* и *грустил* могут анаграммировать *Кагул*; с несколько меньшей степенью вероятности *грустил*, *столетие*, *устилают* и некоторые другие звуко сочетания могут анаграммировать слово *стела*. Тогда можно допустить в стихотворении анаграмматический намек на *Кагульский памятник* (*кагульскую стелу*) в Екатерининском парке Царского Села как на возможное «место действия» текста. Указание на *сосны*, вкупе с упоминанием их *густой* хвои, тоже имело бы в таком случае подтверждающее значение, ср. в «Воспоминаниях в Царском Селе» Пушкина: *В тени густой угрюмых сосен / Воздвигся памятник простой. / О, сколь он для тебя, кагульский брег, поносен! / И славен родине драгой!*

3. Поэтика «отсутствующих звуко-смысловых посредников».

По щедрому приглашению Татьяны Владимировны Цивьян автор этих строк участвовал в проводившейся в Москве небольшой конференции, посвященной роли звука в тексте и звучащему тексту вообще. Темой сообщения были особые контексты, в которых можно предположить связь между двумя словами (*a* и *b*), основанную на существовании неупотребленного в данном контексте слова *c*, близкого *a* по звуку, а *b* – по смыслу (или, наоборот). В определенных изводах такая модель может сближаться с каламбуром или «сильной» анаграммой (подразумевающей отсутствие в тексте анаграммируемого слова), но в целом она не смешивается с ними и остается хотя и редким, но узнаваемым явле-

нием в тексте (заметка, посвященная некоторым из нижеприведенных примеров, готовилась для «Philologica»; замечания, высказанные в письме И.А. Пильщикова и покойного М.И. Шапира, стали для автора важным подспорьем; публикация более полной коллекции контекстов и более полного к ним комментария предполагается).

Примеры подобных структур может дать поэзия Осипа Мандельштама, особенно – периода «Tristia»; в частности, в самом стихотворении «Tristia» есть по меньшей мере два подобных контекста.

(1) Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано, гадая, умереть.

(2) И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз.

А. Ханзен-Леве и Б.А. Успенский почти одновременно предположили, что в строке *Для женщин воск что для мужчины медь* названия двух сопоставляемых и противопоставляемых веществ, *воск* и *медь*, дополнительно, помимо чисто смысловой мотивированности (*воск* – метонимия гадания, *медь* – оружия и далее войны), связаны и отсутствующим в контексте словом *мед*, которое соотносится со словом *воск* по смыслу, а со словом *медь* – по звуку (в подобных случаях учитывается и написание).

Можно заметить, что в «Tristia» есть пример еще более прихотливой связи элементов. В строке *Когда, подняв дорожной скорби груз...* слова *скорбь* и *груз* дополнительно соединены двумя отсутствующими словами с симметрично обращенной логикой звуко-смысловых связей. С одной стороны, со *скорбь* по звуку, а с *груз* по смыслу связано слово *скарб*. С другой стороны, с *груз* по звуку, а со *скорбь* по смыслу связано слово *грусть*.

В коллекции подобных примеров Ахматовой принадлежит особое место. В некоторых строфах «Поэмы без героя» подобная техника продемонстрирована обнаженно, явно, по-видимому, в расчете на мгновенное опознание читателем:

И уже подо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И Quo vadis? кто-то сказал...

Здесь между названием реки *Кама* и новозаветным вопросом в латинской версии явно стоит церковнославянское *Камо (грядеши)*, совпадающее с *Кама* по звуку, а с *Quo vadis* – по смыслу.

Также более или менее ясна звуко-смысловая логика сближения в строках из «Решки»:

Я ль растаю в казенном гимне?
Не дари, не дари, не дари мне
Диадему с мертвого лба...

Между *казенном* и *мертвого* – конечно, *казненный* или *казнь*, близкие к *казенному* по звуку (традиционное звуко-смысловое сближение), а к *мертвому* – по смыслу.

Сразу несколько подобных связок, причем менее очевидных, чем вышеприведенные, можно обнаружить еще в одной из строф «Решки».

И тогда из грядущего века
Незнакомому человека
Пусть посмотрят дерзко глаза,
И он мне, отлетевшей тени,
Даст охапку мокрой сирени
В час, как эта минет гроза.

1. *Век* (в форме *века*, строка 1) – *глаза* (строка 3, оба в позиции рифмы). Могут быть дополнительно связаны через слово *веко* (*веки*), связанное по звуку с *век*, а по смыслу с *глаза*. Паронимическая аттракция (В.П. Григорьев) *век* – *веко* отсылает, конечно, прежде всего к поэзии Мандельштама, ср. его строку *Кто веку поднимал болезненные веки...* и другие подобные.

2. *Час* – *минет* (оба – строка 6). Устойчивая связка *час минет*, соединена, помимо прочего, отсутствующим в контексте словом *минута*, связанным с *час* по смыслу, а с *минет* по звуку. Паронимическая аттракция (в форме «поэтической этимологии») *минута* – *минет*, разумеется, в первую очередь обращает к Марине Цветаевой, ср. ее строку *Минута: минущая: минешь*.

3. *Мокрой сирени* (строка 5). Сочетание *мокрой сирени* поддержано отсутствующим в контексте прилагательным *сырой*, по звуку связанным с *сирень*, а по смыслу – с *мокрым*. Паронимическую аттракцию *сырой* – *сирень* использовал Пастернак (*Марбург*, 1915, снято в редакции 1928): *Чрез путаный, древний, сырой лабиринт Нагретых деревьев, сирени и страсти*; ср. у него же подобную конструкцию *намокиший – сирень: Намокишая воробышком Сиреневая ветвь* и в этом же стихотворении *дух сырой прогорклости*. Еще более тесная связка *сырой сиренью* в стихотворении Анны Присмановой на смерть Бориса Поплавского, где, кроме того, фиксируются и некоторые случаи использования описываемой в этой заметке звуко-смысловой стратегии (об использовании таких структур у Набокова и Присмановой см.: Двинятин Ф.Н. Пять пейзажей с набоковской сиренью // Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 294—303, 308—310).

По-видимому, элементарность и традиционность звуковых сопоставлений объясняются именно тем, что вся конструкция с отсутствующим звуко-смысловым посредником довольно трудна для непосредственного восприятия, что отчасти и искупается сравнительной простотой звуковых сближений.

4. О «первой строке» «Поэмы без героя».

Около десяти лет тому назад автор этих строк выступал на одной из ахматоведческих конференций с сообщением, обосновывавшим гипотезу о потенциальном подтексте первой строки Посвящения к «Поэме без героя». При определенном подходе эта строка могла бы восприниматься как первая (собственно стихотворная) строка «Поэмы». Татьяна Владимировна Цивьян не приняла этого предположения, и публикация результатов многократно откладывалась. Возможно, именно теперь имеет смысл вернуться к обсуждению гипотезы, представив ее для начала в максимально сокращенной, тезисной форме.

Два необходимых предварения.

Во-первых, разумеется, возможен (и изначально представляется более оправданным) подход, согласно которому Посвящение только имитирует «речь с середины»; у «затакта» не существует прототипа-подтекста; попытки угадать, что было сказано до строки *А так как мне бумаги не хватило*, заведомо бесплодны; параллелью могли бы быть некоторые «про-

пущенные» строфы в «Евгении Онегине», которые, судя по всему, никогда не существовали в материальном виде. Предлагаемые соображения исходят из другого предположения, согласно которому подтекст «предпервой» строки Посвящения может быть угадан. В целом это предположение исходит из такого подхода к «Поэме», к ее подтекстам и тайным смыслам, к ее игре с читателем, который был утвержден в первую очередь трудами Т.В. Цивьян (и В.Н. Топорова). Если же исходить из того, что «затакт» реконструируем, то возникает дополнительный вопрос об объеме этого «затакта»: не менее одной строки, но одна или более (положим, три)? Излагаемая гипотеза возникла без постановки этого важного дополнительного вопроса, но предполагает определенный ответ на него: реконструируется только одна строка в начале Посвящения.

Во-вторых, необходимо отметить, что подобный опыт реконструкции «предпервой» строки Посвящения уже существует. М.М. Кралин предполагает, что такой строкой могла бы быть пушкинская *Глубоких ран любви ничто не излечило*. Подобное решение вопроса кажется неприемлемым по нескольким причинам: не совпадает метрика (последовательный Я5 в Посвящении, Я6 в данной строке Пушкина); не прослеживаются механизмы формальной связности между предполагаемым истоком текста и его продолжением; тем более неясно их семантическое соотношение. Но главное, пожалуй, в том, что такое решение никак не может считаться «сверхнеобходимым» и «сверхмотивированным»; оно ничего не прибавляет к тому, что и так есть в тексте, не обнажает никакой важной связи с другими текстами и не ведет никуда вглубь. Между тем стоит искать именно «сверхнеобходимые», «сверхмотивированные» и ведущие вглубь реконструкции и интерпретации (стоит сослаться на классическую формулировку такого подхода В.Н. Топоровым в предисловии к статье об анаграммах). Автор этих строк не может, конечно, настаивать на том, что его предположение близко к подобному идеалу, но он старался испытать и обосновать его с разных точек зрения.

Подтекстом «предпервой» или (при другом понимании) первой строки Посвящения принимается строка Пушкина из элегии «Андре Шенье»

Приветствую тебя, мое светило!

Аргументы вкратце таковы:

- 1) метрическое совпадение: пятистопный ямб;
- 2) точное рифменное созвучие с единственной строкой Посвящения, не имеющей парной рифмующейся строки (*светило – не хватило*);
- 3) рифма не-грамматическая и одна из немногих возможных, совмещающих точность, не-грамматичность и лексико-стилистическую уместность;
- 4) связность с последующим текстом обеспечивается местоимениями с примечательным распределением: *тебя* (личное 2-го лица) и *мое* (притяжательное 1-го лица) в строке Пушкина – *мне* (личное 1-го лица) и *твоим* (притяжательное 2-го лица) в Посвящении;
- 5) структурная схожесть с одним из эпиграфов «Поэмы», взятым из Пушкина: *Люблю тебя, Петра творенье!* – глагол в 1-м л. ед. ч. наст. вр. + тебя + обращение из двух слов;
- 6) особая роль Пушкина для Ахматовой вообще и для «Поэмы» в особенности; здесь выбор М.М. Кралина был точен; ср. суждение Т.В. Цивьян о том, что Пушкин – единственный поэт, чье присутствие в «Поэме» не зашифровано, а, наоборот, подчеркнуто;
- 7) датировка Посвящения – 27 декабря 1940 года; господствующая интерпретация справедливо видит в ней годовщину официальной даты смерти Мандельштама; но ключевые элементы «Поэмы» могут, как известно, иметь «третьи, седьмые и двадцать девятые» смыслы; для этой даты несколько таких дополнительных смыслов недавно было названо Е. Фарыно; однако обычно как-то не учитывается тот факт, что 27 декабря – число, непосредственно связанное с выступлением декабристов: 14 декабря 1825 года в пересчете на григо-

рианский календарь дает 26 декабря, но 14 декабря любого года, начиная с 1900, по юлианскому гражданскому или по церковному календарю соответствует именно 27 декабря, так что 27-е – это 14-е с поправкой на XX век, глазами XX века; А.Г. Найман свидетельствует, что Ахматова свой день рождения отмечала дважды: 23-го июня, потому что он приходился на XIX век, и 24-го, потому что в XX веке 11-му соответствует 24-е; совпадение с датой смерти Мандельштама должно было актуализировать именно 27 декабря;

8) неоднократно констатированные особая роль дат в судьбе и творчестве Ахматовой и особое ее внимание к датам (А.И. Павловский, А.Г. Найман, В.Н. Топоров);

9) совпадение года написания «Андре Шенье» с годом выступления декабристов и связь между историческим событием и текстом, неоднократно предполагавшаяся современниками;

10) существование одной из бумаг Пушкина (по делу Леопольдова, у которого был найден фрагмент из «Андре Шенье» с указанием на отнесенность стихов к «14 декабря»; Пушкину пришлось оправдываться), где стихи оборваны в примечательном месте:

«Опять повторю, что стихи найденные у Г. Алексеева взяты из элегии Андрей Шенье, не пропущены цензурою и заменены точками в печатном подлиннике, после стихов:

Но лира юного певца
О чем поет? поет она свободу:
Не изменилась до конца.
Приветствую тебя, мое светило etc.».

Текст элегии здесь оборван именно в том месте, с которого, если верна предполагаемая гипотеза, и начинается Посвящение;

11) тот факт, что первая публикация этой бумаги была осуществлена в сборнике «Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты» (М.; Л., 1935), к работе над которым Ахматова была привлечена Модзалевским, Цявловским и Зенгер-Цявловской; она переводила фрагменты из Байрона, Водсворта и Барри Корнуэлла и, возможно, участвовала в работе значительно более интенсивно, чем указано в Предисловии к книге;

12) чрезвычайная интенсивность исследований интертекстуальных связей между Шенье и Пушкиным, которым Ахматова предавалась в середине 1920-х годов, что, в числе прочего, могло привлечь ее внимание к позднее опубликованным документам, снова связывающим имена Пушкина и Шенье;

13) еще одно совпадение дат, проявляющееся в том, что эти занятия темой «Шенье и Пушкин» падают у Ахматовой на период столетней годовщины элегии «Андре Шенье», декабрьского выступления и следствия по делу декабристов;

14) совпадение инициалов (и более тесное звуковое сближение) двух имен, упомянутых в Посвящении – *Антиной* и *Шопен*, – и имени и фамилии *Андре Шенье*;

15) тема «репрессированный поэт», объединяющая Мандельштама (дата Посвящения) и Шенье; сам Мандельштам неоднократно писал о Шенье;

16) тема «погибший поэт», подключающая сюда также Гумилева (казнен революцией, «русский Шенье»), Князева (*Вс. К. Посвящения*), Пушкина (автор элегии), а также Цветаеву (которая, уезжая из России, оставила Ахматовой свой экземпляр Шенье и примечательно упоминала его в своих стихах – ее статус погибшего поэта стал ясен после написания Посвящения), а также Есенина (гибель которого почти с точностью совпала со столетием декабрьского выступления: в ночь с 27 на 28 декабря 1925 года; П.Н. Лукницкий подробно пишет в своем дневнике, как он узнал об этом сам, как отреагировала Ахматова; «Каждый год умирает по поэту... Страшно, когда умирает поэт...» – 29.12.1925);

17) особая роль XVIII века в «Поэме» – *Коридор Петровских Коллегий; Царица Авдотья; Казанова; Калиостро; голова MadamedeLambale*; эпиграф из Да Понте – Моцарта и др.;

18) некоторые аллюзивные возможности стихотворения Пушкина о Шенье; например, вышеприведенные строки Пушкина о замене стихов точками прямо соответствуют точкам в начале Посвящения; тема цензуры, очевидно, не могла быть неактуальной для Ахматовой, особенно в советский период ее творчества; вообще в годы террора, как послереволюционного, так и предвоенного, целый ряд фрагментов из «Андрея Шенье» должен был ощущаться как материал для злободневных параллелей:

О горе! о безумный сон!
Где вольность и закон? Над нами
Единый властвует топор.
Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
Избрали мы в цари. О ужас! о позор!

Или, например:

...но слушай, знай, безбожный:
Мой крик, мой ярый смех преследует тебя!
Пей нашу кровь, живи губя,
Ты все пигмей, пигмей ничтожный!

и некоторые другие подобные;

19) тема канунов и сочельников, ситуация «ночь перед казнью»/ «ночь ужаса и узнавания», тема вины и расплаты поколения, которые объединяют сопоставляемые тексты;

20) соответствие всего реконструируемого комплекса тем чертам поэтики Ахматовой и ее «Поэмы», на которые точнее всего указывали и которые глубже всего интерпретировали Т.В. Цивьян и В.Н. Топоров; в «Поэме» многократно «прямое описание заменяется нулевым, апофатическим, тeneвым, опрокинутым и т. д.» (Т.В. Цивьян, ср. ее же термин «меональное описание»); «Ахматова исходила из установки читателя на дешифровку «Поэмы», приветствовала эту установку и, более того, расставляла в тексте некие тайные знаки, которые, будучи найденными и верно истолкованными, облегчили бы читателю путь к дальнейшим открытиям-дешифровкам, подтверждая без того не вполне верифицируемые догадки» (В.Н. Топоров).

Марина Акимова (Москва) Стихотворение Хлебникова «Огнивом-сечивом высек я мир...»: Комментарий. II³³

Огнивом-сечивом высек я мир,
И зыбку-улыбку к устам я поднес,
И куревом-маревом дол озарил,
И сладкую дымность о бывшем вознес.
1907

При анализе небольшого произведения Хлебникова уместно вспомнить его слова из «Свояси»: «Мелкие вещи тогда значительны, когда они так же начинают будущее, как падающая звезда оставляет за собой огненную полосу; они должны иметь такую скорость, чтобы пробивать настоящее» [Хлебников 2000, 8]. Наше стихотворение стоит у истоков хлебниковской поэзии, и оно тоже «начинает будущее», то есть последующее творчество поэта, и вот в каких аспектах.

1

Словотворчество здесь еще очень робкое. Если условиться не считать за новые лексические единицы композиты (хотя в принципе это было бы некорректно), если разять их, то в «Огнивом-сечивом...» только два кандидата в неологизмы: *сечиво* и *дымность*. При этом *сечиво*, строго говоря, не неологизм: это слово со значением ‘топор’ зафиксировано в словарях [см.: Срезневский 1903, стб. 905; Акимова 2007]. Но поскольку заведомо неизвестно, откуда пришло это слово в поэзию Хлебникова, можно его считать и неологизмом, особенно если принять во внимание, что ближайший контекст заставляет считать в качестве производящей основы не *сечь* ‘рубить’, а *сечь* (и здесь – окказионально) ‘высекать (огонь)’. Внутренняя форма обоих неологизмов достаточно прозрачна [см. также: Акимова 2007]. Последний использует суффикс – *ость*, излюбленный символистами. Р. Вроон замечает, что, отталкиваясь от символистов, Хлебников должен был искать свой путь оживления значения этого суффикса, – например, присоединяя его к основам несуществующих прилагательных [см.: Vroon 1983, 63]. Однако здесь Хлебников не делает и этого.

При всей словообразовательной скромности, в «Огнивом-сечивом...» уже найдены и начинают лирически осваиваться некоторые значимые, весьма продуктивные для Хлебникова корни/образы. Собственно, **все** слова, используемые здесь, образуют гнезда хлебниковских неологизмов. Среди них такие наиболее продуктивные основы, как *мир* ‘целое, вселенная’ (50 слов с этим корнем насчитывает «Словарь неологизмов», см.: Перцова 1995, 431–432), *-буд* (40 слов, см.: Перцова 1995, 422) и *-зар(я)* (32 слова, см.: Перцова 1995, 441; это отсутствие неологизмов при наличии потенциально неологистических корней уже отмечалось для поэзии Хлебникова, см.: Перцов 2001/2002, 176–177). Важными и количественно ощутимыми в дальнейшем станут и гнезда *огонь*, *дым*, *уста*, *улыбка*, *дол*, *сладкий* [см.: Перцова 1995, 430, 445, 457, 452]. Не порождает неологизмов лишь корень *курить*. В соответствии с этим и тема курения в поэзии Хлебникова оказывается достаточно редкой. О том, в каких именно мотивах и в связи с каким содержанием она развивается, речь пойдет ниже.

³³ Работа выполнена в рамках проекта NWO–РФФИ № 05–06–89000а. «Русский авангард: истоки, существование, значение». Первую статью о том же стихотворении см.: Акимова 2007. Благодарю Н.В. Перцова за важные дополнения и замечания, которые были учтены при подготовке статьи.

2

Из грамматических особенностей в этом стихотворении обращают на себя внимание глагольные формы. Они очень хорошо выделены почти одинаковым положением в не строго параллельных синтаксических конструкциях, а также и в стихе, где они все, кроме одного, оказываются в рифме. Заметим кстати, что у Хлебникова рифмуются более симметричные синтаксические построения: каркас нечетных строк образуют косвенное дополнение в форме существительного в творительном падеже и сказуемое, а каркас четных – прямое дополнение и сказуемое. В дальнейшем такой рифменно-синтаксический параллелизм будет встречаться еще, однако нельзя сказать, что в «Огнем-сечивом...» опробована некая фундаментальная особенность поэтики Хлебникова: такие конструкции все же не часты. Ср.:

Сияющая вольза
Желаемых ресниц
И ласковая дольза
Ласкающих десниц.

Сияющая вольза..., 1917

Блеснет забытыми заботами
Волнующая бровь,
Опять звенит работами
Неунывающая кровь.

Вновь труду доверил руки..., 1918

Здесь скачешь вольной кобылицей
По семикрылому пути.
Здесь машешь алою столицей,
Точно последнее «прости».

Жизнь, 1918—1919

Тихес голубое веничие.
Почили на веки печали,
Червонцев блеснувшие дали,
Знес золотые струйничие,
Деревьев поломанный посох,
Ослады восстанья весничие,
Как снег, крылопад на откосах.
М л а д р о г о л у б о е п о л е т а,
Станица умерших нагес
И буря серебряных крыл,
Омлады умершей волота.
В пустынных зенницах охота

Щитом заслонить сребровеющий тыл.
И г р у с т н а я в е р а и н е с,
О чем и кому, я забыл.

Ангелы, 1919

В первых трех примерах мы имеем синтаксический параллелизм (не всегда полный) рифмующихся строк, как и в разбираемом стихотворении, а в последнем – словно развитие приема, более тонкую игру идентичных или схожих синтаксически, но не рифмующихся строк³⁴. Однако в годы, близкие ко времени написания «Огнем-сечивом...», рифменно-синтаксический параллелизм Хлебников, кажется, использовал охотнее. Ср.:

И я свирел в свою свирель,
И мир хотел в свою хотель <...>

И я свирел в свою свирель..., 1908

Я – отсвет, мученник будизн.
Я – отсвет славный смертизн.
Я – отцвет цветизны.
Я – отволос прядущей смерти.
Я – отголос кружущей верти.
Я – отколос грядущей зыби.
Я – звученник будизн.
Я – мученник немизн.
Смеянство древних зорь
Старуха-веруха за тайной сидит.
Радуха-родуха на ветке вопит.
За далями златом падал туман.
За явьями высился дальний курган.

Старуха-веруха за тайной сидит..., 1907

Нагот уземных,
Стыдот наземных
Изучена лесть,
Изведена сладость.

Могот подземных..., 1907

В умных лесах правен Лесовой,
В милых водах силен Водяной,

³⁴ Легко заметить, что большинство приведенных строк представляют собой назывные предложения. По внутреннему строению все они суть различные комбинации подлежащего с определениями согласованным и несогласованным. Полностью одинаковые конструкции тут выделены полужирной разрядкой; подобные им синтаксически, но с другим порядком слов – светлой разрядкой; конструкции с иным строением, совпадающие и не совпадающие по порядку слов – курсивом.

В домах честен Домовой,
А в народе – Славяной.

В умных лесах правен Лесовой..., 1907

Я знал: ненарекаемость Бозничего,
необъемность Полевичего,
неотъемность Огневичего,
неразъемность Водяничего,
неувядаемость Девичьего. Я знал.

И ред. Я ведал: ненарекаемость Бозничего..., 1907

<...> Водязь морок отведет.
Небязь зарево зовет,
Водязь морок отметет.

Небязь ворожич – отрок Прауны..., 1907

На таком фоне параллельные конструкции в комментируемом стихотворении выглядят вполне естественно, являя собой обычный прием поэтической техники молодого Хлебникова. Можно сказать, что в «Огнивом-сечивом...» мы наблюдаем тот первоначальный звуко-грамматический синкретизм, из которого в дальнейшем разовьется стремление к подобно звучащим, но разнозначным и имеющим разное грамматическое строение лексемам, стихам и последовательностям стихов.

Итак, в нашем тексте стих выдвигает к концам строк глаголы, которые стоят в форме первого лица прошедшего времени совершенного вида. Это перфективная форма, форма подведения итогов сделанному. Поэт описывает все, что он совершил, подобно демиургу, описывает как нечто весомое и значительное. Естественно ожидать появления одного или ряда глаголов в перфективе в таких жанрах, как эпитафия или автобиография (ср. *Exegimonumentum...*). И действительно, те же формулы встречаются в автобиографическом «Свояси» (1919): «В „Детях Выдры“ я взял струны Азии <...> и <...> заставил Сына Выдры с копьем броситься на солнце <...> я задумал построить общеазиатское сознание в песнях. В „Ка“ я дал созвучие „Египетским Ночам“ <...> перешел к числовому письму» [Хлебников 1930, II, 7, 11]. В более ранней заметке поэт воображает собственную эпитафию: «Пусть на могильной плите прочтут: <...> Он *нашел* истинную классификацию наук, он *связал* время с пространством, он *создал* геометрию чисел. Он *нашел* славяний, он *основал* институт изучения дородовой жизни ребенка» [Хлебников 1940, 318—319]. Совершенный вид и прошедшее время используются и когда Хлебников в стихах оценивает свой путь (NB! те же огненные подвиги, что и в «Огнивом-сечивом...»):

Я *вышел* юношей, один
В глухую ночь <...>
Я волосы *зажег*,
Бросался лоскутами колец
И зажигал кругом себя.
Зажег поля, деревья,

И стало веселей.

Я вышел юношей, один... <нач. 1922>

3

В случае с Хлебниковым адекватно прочесть тот или иной текст часто помогает ближайший контекст его творчества. Не становится исключением и разбираемый опус. В том же, 1907 г. поэт пишет стихотворение, которое можно рассматривать в качестве вариации на тему «Огнивом-сечивом...».

За мыслевом-кружевом, кружевом-тужевом тын я воздвиг в мой сладостный, младостный, радостный миг. Стою за отрады оградой моей и заревом-марево мысли твоей роняю в мир стаи веселых теней. И мыслевом-заревом сень озарил и гусями далями день подарил. За мороком-ворогом один я стою и, к мести взывая, песнь пою, и, в песни рыдая, месть создаю. И гусями странными к дальним курганам весть подаю. И в немости бранными, в ревности званными пенности звонами весть подаю. И пленности манною тленности данною месть создаю.

Важно, что в нем используются и такого же типа композиты, что и в комментируемом стихотворении, и подобные изучаемым синтактикограмматические конструкции, и перфективные глаголы. Формальное сходство создает хорошую базу для сравнения мотивной и образной структуры двух текстов. Легко заметить, что отдельные лексемы и корни просто совпадают (озарил – зарево, озарил; марево; мир), другие можно объединить в одно семантическое поле (дол – сень, дальние курганы; улыбка – радостный миг; марево, дымность – морок), третьи связаны, как пароним и синоним (дымность – мыслевом: если за дымностью таится дума, то мысль – синоним думы). Комментируемое стихотворение как бы предвосхищает «За мыслевом-кружевом»; а последнее говорит нам нечто большее, чем первое, и в этом смысле оно раскрывает то, что осталось там недоговоренным. С достаточной уверенностью можно сказать, что в «Огнивом-сечивом...» речь идет о создании мира усилием мысли и, скорее всего, о завершении творения песней и словом, в какую форму и облачается прямо названная *дымность* (resp. дума), *вознесенная о бывшем*. Поэтому, если не принимать в расчет новых мотивов, которых не было в «Огнивом-сечивом...» и которые появились в «За мыслевом-кружевом», комментарий к последнему стихотворению почти так же хорошо подходит и к первому: «Связано со словотворческими разработками от *мысль* и *туча*. Ср. запись „Содумий разумных строй. Творческим мыслевом построил мир“» [Арензон, Дуганов 2000, 456].

4

Возвращаясь к нашему стихотворению, можно сказать, что в нем Хлебников уже начинает творить свою героическую биографию. Действительно, здесь есть некоторые автобиографические черты: курение героя и его улыбка. Улыбка была частью легендарного облика поэта. Еще в предисловии к «Творениям» Д. Бурлюк писал: «Хлѣбниковъ походить на астраханскаго ушкуйника съ всегда согнутой спиной <...> съ всегда затаенной тихой улыбкой татарина <...>» [Бурлюк 1914, VI]. Асеев живописал хлебниковский «рот, едва пошевеливаемый волной убийственной улыбки» [Асеев 2000, 104]. Сам Хлебников тоже подчеркивал

собственную улыбчивость, и характерно, что в стихах эта черта соединяется с мотивом творения:

С улыбкой ясной, просто
Я подымаю жизнь
До высоты своего роста. <...>
Улыбкой ясною застенчив.
Песнь мне, 1911

То же сцепление мотивов, с присоединением мотива огня, можно разглядеть и в строках о Маяковском («Кто?», <1922>): «Бывало, своим голосом играя, как улыбкой, / Он зажигает спичку острот / О голенище глупости...»

Другие контексты *улыбки* позволяют думать, что с нею поэт ассоциировал нечто серьезное, даже трагическое. Ср.:

И пусть последние цари,
Улыбкой поборая гнев,
Над заревом могил зари
Стоят, окаменев.
*Ладомир, 1920, 1922*³⁵

Цари так же созерцают пожар, как и герой комментируемого стихотворения, но они часть того мира и должны погибнуть, а лирическое «я» Хлебникова – творец, стоящий над миром, сам его сжигающий и воссоздающий. Иное распределение ролей при тех же зловещих декорациях (пожар) и ремарках [улыбка, смех, курение (!) героя] мы видим в поэме «Председатель чеки» (1921). Герой поэмы тоже созерцает пожар всего мира (Москвы), любит им, он тоже подобен Богу, из «Бытия»:

Он любит выйти на улицы пылающего мира
И сказать: «Хорошо».

Но это герой не созидающий, как в «Огнивом-сечивом...», а «беспечно» разрушающий. Это Нерон, как он и назван в поэме, это сниженный новый божок, пародия на того демиурга, которого представлял себе Хлебников когда-то:

Пришел, смеется, берет дыму.
Приходит вновь, опять смеется.
Опять взял горку белых ружей для белооблачной пальбы <...>
Молчит и синими глазами опять смеется и берет
С беспечным хохотом в глазах
Советских дымов горсть изрядную.
«До точки казни я не довожу,
Но всех духовно выкупаю в смерти
Духовной пыткой допроса.
Душ смерти, знаете, полезно принять для тела и души. <...>
Как мальчик чистенький, любимец папы,
Смотреть *пожар* России он утро каждое ходил,

³⁵ Ср. в «Каменной бабе» (1919): «Стоит с улыбкою недвижной, / Забытая неведомым отцом <...>».

Смотреть на *мир пылающий* и уходящий в нет <...>
В сукне казенного образца, в зеленом френче и обмотках,
надсмешиливый. <...>
в белой простыне с каймой багровой,
Как римский царь, увенчанный цветами, со струнами в руке,
Смотреть на *пылающий Рим*.

Однако ясно, что сам поэт не может смеяться над этой пародией («Хлебников никогда не хохочет» [Асеев 2000, 104], хотя «смех был ему не страшен» [Тынянов 1928, 23]). На ново-явленного бога он смотрит не со священным, а с древним, трагическим ужасом Кассандры:

Два голубых жестоких глаза
Наклонились к тебе, Россия, как цветку, наслаждаясь
Запахом гари и дыма, багровыми струями пожара
России бар и помещиков, купцов.

Еще одна автобиографическая черта, затронутая «Огнивом-сечивом...», – курение героя. О том, что Хлебников курил, известно из его же признаний. В «Свояси» он сообщал: «„Девий бог“ <писал> без малейшей поправки в течение 12 часов письма, с утра до вечера. Курил и пил крепкий чай» [Хлебников 1930, II, 9]. «Я тоже роняю окурки», – говорит поэт в стихотворении «Крымское. Записи сердца. Вольный размер» (1908). Сохранились воспоминания о том, как Хлебников курил не только табак, но и наркотические вещества, например, ширé, смесь перегоревших остатков опиума, а также гашиш [см.: Костерин 1966, 219; Иоффе 2003/2005, 228—229].

5

И в творчестве, и в быту тема курения облекалась различными ассоциациями. Так, можно выделить возвышенный, лирический, и сниженный, прозаический, разрез темы. В разбираемом стихотворении курение, несомненно, – эстетично, благородно, оно сопутствует творчеству, родственно жреческому служению [см. об этом: Акимова 2007]. К положительному полюсу восходит и курение героя в «Курильщике шири» (1921). Наркоман – творец поневоле:

<...> пленник у цепей железных дыма
Прикован к облачку желаний,
Дорогой сонною идет <...> —

и тем он отличается от лирического я «Огнивом-сечивом...». Однако любопытно, что в «Курильщике шири» звучат те же мотивы, встречаются те же образы, что и в комментируемом стихотворении: это и два противопоставленных друг другу мира, и создание собственного мира, и сладость дыма/зелья/думы, и уста, в одном случае улыбающиеся, в другом – спекшиеся, и огонь, который является оружием героя в «Огнивом-сечивом...» и который отвергает герой «Курильщика шири». Ср.:

С *уста* высохшими досуха
Он тянет *сладкий* мед,
И с ядом вместо посоха
На берег сонных грез идет.

Внезапно святилище *огня*,
Бой молота по мягкому и красному железу, —
Исчезло все <...>
Забыто все, и в *дыме сладкой думы*³⁶
Труд уносился к снам любимым...

Если я в «Огнивом-сечивом...» сам *озаряет дол*, возвещает утро нового мира, то курильщик шири погружается в свой мир наваждений только ночью; утром этот мир рушится:

В ночную щель блеснет *заря* —
Он снова раб, вернувшийся к трудам.

Таким образом, при общности мотивов «Курильщик шири» – стихотворение более реалистическое по сравнению с мифологическим «Огнивом-сечивом...».

Низкий план темы курения разворачивается в более поздних стихах. В руках хлебниковских персонажей тогда оказываются уже не трубка, не кальян, но «советский дым», как в уже обсуждавшемся «Председателе чеки», самокрутки, дешевый табак – все это признаки упадка культуры или вообще непричастности к культуре, разрухи, беспредела и насилия. Сестра поэта Вера Хлебникова вспоминала, как весной-летом 1911 г., когда они жили в Алфёрове, Хлебников «читал отрывки новых вещей» и хранил свои рукописи в сарае: «<...> но это продолжалось не долго: деревенские курильщики проведали о таких несметных бумажных богатствах <...> и однажды ночью был взломан замок и похищен весь мешок с рукописями» [цит. по: Бобков 1987, 18]. Значит, Хлебников не понаслышке знал о тех вандалах, о которых он читал в статье Маяковского «Умер Александр Блок» (1921) и которых он сам портретирует в поэме «Ночной обыск» (1921). С некрологом Маяковского связывают другую поэму Хлебникова, «Председатель чеки» [см.: Арензон, Дуганов 2002, 478]. Маяковский рассказывал: «Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: „Нравится?“ – „Хорошо“, – сказал Блок, а потом прибавил: „У меня в деревне библиотеку сожгли“» [Маяковский 1959, 21]. Хлебников изобразил крупным планом тех, от которых пострадал Блок и которыми он еще раньше любовался в «Двенадцати»:

– Садись, братва, за пьянку!
За скатерть-самобранку.
«Из-под дуба, дуба, дуба!»
Садись, братва!
– Курится?
– Петух!
– О, боже, боже!
Дай мне закурить.
Моя-тоя потухла.
Погасла мало-мало.
Седой, не куришь – там на небе?
– Молчит.

³⁶ Сочетание *дымдумы* – еще один аргумент за то, чтобы видеть в *дымности*из «Огнивом-сечивом...»: *И сладкую дымность о бывшем вознес*, – пароним к слову *дума*.

Себя старик не выдал,
Не вылез из окопа.
Запрятан в облака.
Все равно. Нам водка, море разлитое,
А богу – облака. Не подеремся.
Вон бог в углу —
И на груди другой
В терну колючем,
Прикованный к доске, он сделан,
Вытравлен
Порохом синим на коже —
Обычай морей.
А тот свечою курит...
Лучше нашей – восковая!
Да, он в углу глядит
И курит.
И наблюдает.
На самоварную лучину
Его бы расколоть!
И мелко расщепить.
Уголь лучшего качества!³⁷

Курящие и кутящие мужики-разбойники профанируют иконописный образ, то представляя его тоже курящим, то видя в иконе одну лишь доску, которую можно пустить на лучины. Кажется, подобное развенчание божества восходит к известному антиклерикальному стихотворению Шевченко «Світе ясний! Світе тихий!...» (1860):

Будем, брате,
З багрянниць онучі драти,
Люльки з кадил закурят,
Явленними піч топити,
А кропилом будем, брате,
Нову хату вимітати!

Идея пустить икону на самоварную лучину пришла из более раннего хлебниковского опуса, где развернутая метафора предлагает читателю проследить страшную трансформацию божественного лика:

«Верую» пели пушки и площади.
Хлещет извозчик коня,
Гроб поперек его дроз.
Образ восстанья
Явлен народу.
На самовар его не расколешь.
Господь мостовой
Вчерашнею кровью написан,
В терновнике свежих могил,

³⁷ Ср.: «А спички – труп солнца древес. / Похороны по последнему разряду» («Письмо в Смоленске», 1917).

В полотенце стреляющих войск,
Это смотрит с ночных площадей
Смерти большими глазами
Оклад из булыжных камней.
Образ сурового бога
На серой доске
Поставлен ладонями суток,
Висит над столицей. Люди, молитесь!
В подвал голубые глаза!
Пули и плети спокойному шагу!
– Мамо!
Чи это страшный суд? Мамо!
– Спи, деточка, спи!
«Верую» пели пушки и площади, 1919—1920, 1922

Как и мотив курения, образ огня, еще не явно присутствовавший в «Огнивом-сечивом...», в дальнейшем творчестве Хлебникова тоже имеет два плана. С одной стороны, огонь у Хлебникова – некий бог, творящий безусловное благо. Такое понимание возможно и для нашего стихотворения, а также, например, для «Как стадо овец мирно дремлет...», <1921>, «Огневоду», «Письмо в Смоленске» (оба 1917), «Ладомир». Человек, обладающий огнем, подобен Прометею и становится в борьбе с огнем жертвой, новым богом, как, например, в «Боге XX века», <1915>. Отметим здесь попытку овладения огнем, соединенную с мотивом жертвенности и курения:

Его плащи – испепеленные.
Он обнят дымом, как пожарище.
Толпа бессильна; *точно курит*
Им башни твердое лицо, —

ибо такая же попытка, но гораздо более счастливая, была описана в комментируемой миниатюре.

Данный поворот темы был уже давно разобран Р.В. Дугановым, который сделал такой вывод: «<...> хлебниковский мир есть *молния*. <...> *Молния* (со всеми ее мифопоэтическими модификациями: *огонь, свет, луч, взрыв* и т. п.) является у него и первообразом мира, и принципом всеобщего единства, и архетипом поэтического слова. <...> В конечном счете все его творчество было поэтическим постижением <...> молниинно-световой, или потенциально-энергичной, природы мира» [Дуганов 1990, 149]. Здесь хотелось бы подчеркнуть именно амбивалентность образа огня у Хлебникова.

В ряде стихов он настойчиво воспевае огонь уничтожающий, пожирающий великие творения культуры, потому что в таком пожаре он видит предпосылку обновления, очищения от груза прошлого. Начал он с себя, когда в 1918 г. в Астрахани «был без освещения». «Я выдумал новое освещение, – пишет Хлебников. – Я взял „Искушение святого Антония“ Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при ее свете прочитывая другую; множество имен, множество богов мелькнуло в сознании, едва волнуя, задевая одни струны, оставляя в покое другие, и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий пепел. <...> Имя Иисуса Христа, имя Магомета и Будды трепетало в огне, как руно овцы, принесенной мной в жертву 1918 году. Как гальки в прозрачной волне, перекачивались эти стертые имена людских грез и быта в мерной речи Флобера. Едкий дым стоял вокруг меня. Стало легко и свободно. <...> Я долго старался не замечать этой книги, но

она, полная таинственного звука, скромно забралась на стол и, к моему ужасу, долго не сходила с него, спрятанная другими вещами. Только обратив ее в пепел и вдруг получив внутреннюю свободу, я понял, что это был мой какой-то враг» [Хлебников 1930, IV, 115—116]. В литературу этот психологический опыт претворился еще раньше. Так, в поэме «Внучка Малуши» (1908—1910?) *училицы* (студентки) женского *всеучбища* (университета) сжигают свои наглядные пособия, учебники и книги (к сожалению, отбор имен до сих пор не ясен):

Сюда, училицы молодые,
В союз с священными огнями,
Чтоб струи хлябей золотые
От нас чужие не отняли. <...>
В этом во всем была давно когда-то дерзость,
Когда пахали новину.
Челпанов, Чиж, Ключевский,
Каутский, Гебель, Габричевский,
Зернов, Пассек – все горите!
Огней словами – говорите!

Поэма заканчивается утверждением того же действия:

И огнеоко любири
Приносят древние свирели...
При воплях: «жизни сок бери!»
Костры багряны[е] горели...

В «Разговоре двух особ» <1912> находим: «Я тоскую по большому костру из книг. Желтые искры, беглый огонь, прозрачный пепел, разрушающийся от прикосновения и даже дыхания, пепел, на котором можно еще прочесть отдельные строки <...> – все это обращается в черный, прекрасный, изнутри озаренный огнем цветок, выросший из книги людей, как цветы природы растут из книги земли, хребтов ящеров и других ископаемых» [Хлебников 1933, 183]. Те же мечты отзываются, несомненно, и в стихотворениях «Слава тебе, костер человечества...» (1920), и в «Единой книге» (<1920>, 1921; включено в «Азы из узы», <1920—1922>); в обоих названа цель пожара – «мировой язык» и новая «единая книга» земли, вероятно, написанная на этом языке:

И на обложке надпись творца:
Имя мое, письма *голубые*.

Ср. тот же цветовой эпитет в «Слава тебе...»:

Слава тебе, костер человечества,
Светлый, гори!
Ты, *голубое* отечество,
Видно вдали.

Наконец, в «Бое в лубке» (1915), вошедшем потом в «Войну в мышеловке» [1919 (1915—1918)], в строках, прославленных еще Р.О. Якобсоном, новое творчество, как новое сотворение мира, тоже оказывается возможным только после вселенского пожара:

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим «Слово о полку Игореве»
Или же что-нибудь на него похожее.

Мы видели, что в «Огнивом-сечивом...», как в зародыше, заключены зачатки будущих тем и идеологии, очень важных для Хлебникова: тема певца-демиурга, тема огненного творчества, с одной стороны, жреческого и молитвенного, с другой – беспощадно разрушающего. Из этого соположения противоположных идей в последние годы его творчества возник конфликт, связанный с осмыслением извращенного новой властью строительства будущего.

Проследив развитие мотивов и образов нашего стихотворения и сравнив их контексты, я предлагаю интерпретировать «Огнивом-сечивом...» как маленькую пьесу о замысле мира, когда прежнее не разрушается, а преобразуется, одновременно сохраняясь в воспоминании и в жертвенной молитве. Не случайно и сам Хлебников полагал, что всякая победа и подчинение должны вести не к насилию и уничтожению побежденного, а к восприятию его культуры. А в русской литературе, считал поэт, «нет творения или дела, которое выразило бы дух материка и душу побежденных туземцев, подобно „Гайавате“ Лонгфелло. Такое творение как бы передает дыхание жизни побежденных победителю. Святогор и Илья Муромец» [Хлебников 1940, 343]. Не хотел ли Хлебников создать такое *творение* еще в 1907 г., когда взял, как мы показали еще в первой части данной работы, из «Гайаваты» *трубку мира* и образ курящего человека, стоящего в начале жизни?

Литература

Акимов М.В. Стихотворение В. Хлебникова «Огнивом-сечивом высек я мир...»: к понятию мотивированности знака в русском авангарде // Дело Авангарда. Amsterdam: Pegasus, 2007 (в печати).

Арензон, Дуганов 2000—2002 – Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. Примечания // В. Хлебников. Собрание сочинений. Под общей редакцией Р.В. Дуганова. Составление, подготовка текста и примечания Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. Москва. Т. I: Литературная автобиография; Стихотворения 1904—1916. 2000: 449—527; Т. III: Поэмы 1905—1922. 2002: 420—496.

Асеев Н. В.В. Хлебников. Публикация [и комментарии] А.Е. Парниса // Мир Велимира Хлебникова: Статьи, исследования (1911—1918). Составители: Вяч. Вс. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М., 2000: 103—109, 777—780.

Бобков С.Ф. Вера Хлебникова // С.Ф. Бобков. Вера Хлебникова. Живопись. Графика. М., 1987: 7—44.

Бурлюк Д. Виктор Владимирович Хлебников // В.В. Хлебников. Творения. Т. I: 1906—1908 г. Статьи о творчестве Хлебникова Каменского и Бурлюка. Рисунки В. и Д. Бурлюков. М., 1914. С. [II—VI].

Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

Иоффе Д. Будетлянин на обочине ислама: «Урус дервиш» и «гуль-мулла» в аспекте житнетворчества и поэтики Хлебникова (обзор интерпретаций и дополнения к комментарию) // Philologica. 2003/2005. Т. 8. № 19/20: 217—258.

Костерин А. «Русские дервиши» // Москва. 1966. № 9: 216—221.

Маяковский В. Полное собрание сочинений. Т. XII: Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917—1930. М., 1959.

Перцов Н.В. «Ночь, полная созвездий...»: синтез пространства-времени у Хлебникова // Philologica. 2001/2002. Т. 7. № 17/18: 173—182.

Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Предисловие Х. Барана. Wien – Moskau, 1995 (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Literarische Reihe. Herausgegeben von A. A. Hansen-Löve).

Срезневский И.И. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам. Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. III. СПб., 1903.

ССРЛЯ – Словарь современного русского литературного языка. Т. V: И – К. М.; Л., 1956.

Тынянов Ю. О Хлебникове // Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова. Под общей редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. I: Поэмы. Редакция текста Н. Степанова. Л., [1928]: 19—30.

Хлебников 1930—1933 – Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова. Под общей редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова. Редакция текста Н. Степанова. Ленинград. Т. II: Творения. 1930; т. IV: Проза и драматические произведения. 1930; т. V: Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник. 1933.

Хлебников 1940 – Хлебников В. Неизданные произведения. Поэмы и стихи. Редакция и комментарии Н. Харджиева. Проза. Редакция и комментарии Т. Грица. М., 1940.

Хлебников 2000 – Хлебников В. Собрание сочинений. Под общей редакцией Р.В. Дуганова. Москва. Т. I: Литературная автобиография; Стихотворения 1904—1916. Составление, подготовка текста и примечания Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М., 2000.

Vroon R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983 (= Michigan Slavic Materials. No. 22).

Георгий Левинтон (Санкт-Петербург) Заметки о паронوماзии. 1: паронوماзии и подтексты у Набокова

О тенденции Набокова к утаиванию паронوماзии («самоубийству каламбура») ³⁸ наряду, разумеется, с обратной тенденцией – к его экспликации, впервые написал Омри Ронен в известной статье «Два полюса паронوماзии» [Ронен 1989]. Его пример с «пулей рокового хлыща» – т. е. **фатального фата*, очень убедителен, однако это все же остается исследовательской реконструкцией. Если бы существовал такой текст (чужой, не набоковский!), где это сочетание реально встречалось бы (и при этом такой текст, который мы с некоторым основанием могли бы подозревать в том, что он может быть подтекстом Набокова) – в этом случае сама потаенная паронوماзия, и даже *самое ее утаивание* выступало бы в роли цитаты, ссылки.

О том же явлении (или тенденции), что Ронен, говорит и А.А. Долинин: «<...> типичный для Набокова прием сокрытия особо значимого слова, которое легко восстанавливается из ближайшего контекста» [Долинин, 218].

Однако у Набокова есть и обратная тенденция – к экспликации скрытой паронوماзии, причем, если дальнейшие примеры убедительны, – **чужой** паронوماзии.

1

Один такой пример рассматривал тот же А.А. Долинин. В письме к Ходасевичу Набоков, говоря о «Петербурге» Белого, цитирует его каламбур: «*Кубовый куб кареты*» (вместе с паронوماзией «барон – борона») [Долинин, 339]. Как отмечает Долинин, этого каламбура у Белого нет (потому что карета Аблеухова другого цвета), хотя *куб кареты* и *кубовой* цвет, вне связи с ней, в «Петербурге» присутствуют.

В данном случае возможны сомнения: извлекает ли Набоков каламбур (хотя бы и противоречащий реалиям), потенциально заложенный в романе А. Белого (как описывает это А.А. Долинин: «Очевидно, что Набоков контаминировал, по созвучию, „кубовый воздух“ из пятой главы романа и повторяющийся в первой главе образ „куба кареты“») [Долинин, 339] – или же (эту возможность также отмечает Долинин) переносит в «Петербург» соответствующие (реальные, а не потенциальные) каламбуры из романа «Маски» [Долинин, 344, прим. 8]. Только первое решение, разумеется, соответствует нашему определению.

³⁸ «„Дианистый каламбур“ в рассказе „Весна в Фиальте“ содержит игру слов, построенную на термине „дианистый калий“. Такими остротами <...> пронизан текст романа „Ада“: „the Proustian bed (то есть „Прустово ложе“) and the assassin run (pointe assassine из стихотворения Верлена), itself a suicide“ <...> С другой стороны, „самоубийством каламбура“ ради преодоления утрированной паронوماзии можно назвать вслед за Набоковым ее расподобление и остранение с помощью синонимической подмены созвучного слова» [Ронен 2005]. В «смежной» статье «Иносказания» Ронен предлагает очень соблазнительную трактовку загадочного стиха: «Любимая всеми жена, – / Не Елена, другая, – как долго она вышивала?»: «Речь у Мандельштама, на первый взгляд, идет здесь о Пенелопе, но „другая“, die andere, подсказывает и Андромаху за рукодельем, любимицу Бодлера и Анненского. Двухязычная паронوماзия колеблет очевидное означаемое, но не аннулирует, а расширяет его» [Ронен 2005a]. На Пенелопу как будто указывает локатив «в греческом доме» (если греки – это ахейцы, а не троянцы), однако, в любом случае, гипотеза о немецкой анаграмме очень соблазнительна. Если ее принять, то неким негативным обыгрыванием такой же, но подразумеваемой анаграммы (через антоним: тот же vs. andere) окажутся строки Вл. Соловьева: «Всё тот же ропот Андромахи, / И над Путивлем тот же стон» (Вл. Соловьев. Ответ на «Плач Ярославны». 1898).

2

В другой статье («Плата за проезд. Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова») А.А. Долинин прокомментировал «хорошо известную Набоковскую шпильку из „Других берегов“ по адресу Бунина „парчовая проза“»: «Характерно <...> что это определение нельзя считать вполне самостоятельным, ибо оно восходит к отзыву Юлия Айхенвальда <...> о „Жизни Арсеньева“ в берлинской газете „Руль“: „Поистине драгоценную словесную ткань разостлал перед нами Иван Бунин, но ткань эта тяжела. Она тяжела тяжестью спелых колосьев <...> роскошью литературной *парчи*» [Долинин, 268—269]. При этом он замечает, в более общем виде, что Набокову свойственно «присваивать чужое» — «[p]еализуя недореализованный метафорический и/или эвфонический потенциал „чужого слова“, полемически выворачивая его наизнанку, достраивая недостроенный образ, подхватывая или развивая чужую идею», то есть описывает, по существу, тот же самый прием, которому посвящена настоящая заметка.

3

В нашей статье о стихотворении Мандельштама: «Когда Психея-жизнь...» [Левинтон 1999] есть такое сопоставление: «По свидетельству Н.И. Харджиева, Мандельштам отверг <...> вариант последней строфы [со стихом: *лепешку медную хозяину парома*] из-за слова *паром*, объяснив, что „Харон в качестве хозяина парома уместен только в пародийных стихах“ [Мандельштам 1973, 277—278 (комм. Н.И. Харджиева)]. Однако почти в то же самое время, когда Мандельштам записал и отверг этот вариант последней строфы <...> именно это созвучие появляется у поэта другого, следующего поколения, в стихах вовсе не пародийных. Это Федор Годунов-Чердынцев: „Она повела его к рентгеноscope, показала, куда поставить ногу. Взглянув в оконце вниз, он увидел <...> свои собственные, темные аккуратно раздельно лежавшие суставчики. Вот этим я ступлю на берег с *парома Харона*“³⁹. В такой откровенной форме словосочетание остается лишь в генезисе, предыстории текста, в качестве первого фонетического импульса и собственно в стихи уже не допускается, но слово *паром* в них остается и „<...> он раздумчиво смотрел на блеск башмака. С парома на холодный брег <...> Вот этим с черного парома сквозь (вечно?) тихо падающий снег <...> (в обычную?) летейскую погоду“⁴⁰ вот этим я ступлю на брег <...> И к пристающему парому сук тянется и медленным багром (Харон) паромщик тянется к суку сырому (кривому)... / ... и медленно вращается паром“ [Набоков 1990, 97, 103; 1975, 79, 86; IV, 254, 260]. Совпадение тем более интересное, что заключительные варианты следуют почти непосредственно за обсуждением [русских] поэтов от Фета до символистов» [Левинтон 1999, 271—272].

Конечно, не следует забывать предупреждения М.Ю. Лотмана об отличии поэтики Ф. Годунова-Чердынцева от поэтики Набокова⁴¹. Однако в данном случае, как мы увидим по мере накопления примеров, автор и герой, кажется, пользуются сходной техникой (если,

³⁹ [Набоков 1990, 93] — ссылка в цит. соч., см. также: [Набоков 1975, 74] (пагинация совпадает с первым книжным изд. [Набоков 1952]); [Набоков, IV, 249].

⁴⁰ По замечанию Б.Е. Маслова (в письме к автору от 17 января 2006 г.), «слово *летейский* в метеорологическом контексте отсылает к *летейской стуже*» Мандельштама.

⁴¹ Этому был посвящен его доклад «Заметки о строении стиха у Набокова» на конференции «Культура русской диаспоры: Владимир Набоков — 100» (Таллинн, 1999), насколько нам известно — неопубликованный, поэтому приведем его резюме в нашем обзоре этой конференции: «В этом <...> докладе рассматривал[а]сь <...> тема поэтики Годунова-Чердынцева в отношении к поэтике стихов самого Набокова, они оказываются принципиально разными (причем Годунов по некоторым параметрам сближается с Мандельштамом)» [Левинтон 1999а, 232]. Последнее замечание Лотмана в контексте нашего сопоставления очень интересно.

конечно, само допущение о связи с Мандельштамом правомочно). В нашей работе это сходство квалифицировано нами как «како[е]-то любопытно[е] совпадени[е], которое, вероятно не случайно, но в то же время никак не может претендовать на что-то большее (подтекст, цитирование, самое знакомство с этим вариантом – абсолютно невероятны)». В контексте приводимых случаев, может быть, следует говорить и о более непосредственных связях. Разумеется, речь не может идти о знакомстве с отброшенными строками, но своего рода «угадывание» каламбурной подоплеки или избегаемой паронимазии в стихах старшего поэта, на наш взгляд, все-таки можно заподозрить.

4

Стихотворение Мандельштама «К немецкой речи»⁴² прямо цитируется в «Приглашении на казнь» (писавшемся параллельно «Дару»): «Слова у меня топчутся на месте, – писал Цинцинат. – Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице **и прямо со страницы**, где осталась бежать только тень – сняться – и в синеву» [Набоков 1979, 190; IV, 167]⁴³ – «Слагались гимны, кони гарцевали / И, словно буквы, прыгали на месте/ <...> И прямо со страницы альманаха, / от белизны его первостатейной/ Сбегали в гроб – ступеньками, без страха, / Как в погребок за кружкой мозельвейна». В этом стихотворении Мандельштама тема *винограда* («я буквой был, был виноградной строчкой») эксплицирована в черновиках как «немецкая тема» (в связи с именем Христиана Клейста): «Война, как плющ в дубраве шоколадной <...> Плющом войны завешан старый Рейн / И я стою в беседке *виноградной* <...> И прямо в гроб, с *виньетки альманаха*» [Мандельштам 1995, 485], ср.: «*виноград*, как старинная *битва*, живет, / Где курчавые *всадники бьются* в кудрявом порядке», автокомментарий к этой теме находим в описании немецких книг в главе «Книжный шкаф» в «Шуме времени»: «То были немцы: Шиллер, Гёте, Кёрнер – и Шекспир по-немецки – старые лейпцигско-тюбингенские издания <...> с мягкими гравюрами немного на античный лад <...> всадники с высокими лбами *и на виньетках виноградные кисти*» [Мандельштам 1993, II, 356]. Этот билингвический каламбур – поскольку *виньетка* этимологически происходит от *винограда*: фр. *vignette*, итал. *vignetta* (из французского) – эксплицирован в «Даре», в описании книги князя Волконского: «толстый, дорогой, на бархатной бумаге, дивным шрифтом набранный, *весь в итальянских виноградных виньетках*, том томных стихотворений» [Набоков 1975, 167; IV, 329], отметим, как этимологическая (межъязыковая) игра поддерживается паронимической: *том томных* (квазиэтимологической, но тоже, в дальней перспективе, межъязыковой: фр. *tome* < лат. *tomus* < греч. *τόμος*). Эта этимологическая игра в «Даре», разумеется, может существовать самостоятельно и не обязательно должна соотноситься с Мандельштамом. Более того, без прямой цитаты из Мандельштама в «смежном» романе Набокова эту связь даже трудно было бы заподозрить, но при наличии такой цитаты полностью исключить возможность цитирования нельзя.

Когда эта работа была прочитана как доклад на конференции в Доме Набокова (август 2005 г.), Ю. Левинг указал нам на статью Б.Е. Маслова, где отмечены мандельштамовские подтексты «само[го] длинно[го] из четырех дошедших до нас фрагментов» стихов Кончеева⁴⁴, а именно «двустушия <...>, которое приводится в третьей главе романа» [Маслов]:

Виноград созревал, изваянья в аллеях синели.

⁴² Опубликовано: Литературная газета, 1932, 23 сентября.

⁴³ Ср. тему «страницы» и реальности в финальном стихотворении в «Даре».

⁴⁴ Разговор с Кончеевым составляет сюжетный контекст для рассматриваемого стихотворения Годунова-Чердынцева, по крайней мере, для второго и, в меньшей степени, третьего эпизода его написания.

Небеса опирались на снежные плечи отчизны,

а именно пятую строфу «Грифельной оды» («Плод нарывал. Зрел виноград. / День бушевал, как день бушует» и т. д.) и строки из только что цитированного стихотворения «Золотистого меда струя...»: «Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград, / Где воздушным стеклом обливаются сонные горы»⁴⁵. Если эта параллель может подтвердить мандельштамовские ассоциации «виноградных строчек», то, с другой стороны, Б.Е. Маслов отметил⁴⁶ прямую параллель со стихом из «К немецкой речи» («Как моль летит на огонек полночный») в разговоре Федора и Зины о том, почему бабочки летят на свет [Набоков 1975, 217-18; IV, 373-74]. Заметим, что в этом же эпизоде романа появляется еще одна возможная цитата из Мандельштама – номинативные предложения в перечне тем, относящихся к Диккенсу: «<...> чем-то напоминал Диккенса <...> каверзы, чернота теней <...> пыль, вонь, и женские слезы» [Набоков 1975, 212; IV, 369], сопоставимые с «Дожди и слезы»⁴⁷ в стихотворении «Домби и сын»⁴⁸. Маслов, кроме того, сопоставил строки «сбегали в гроб ступеньками без страха, / Как в погребок за кружкой мозельвейна» с пересказом (переводом) Федора Константиновича на предпоследней странице романа: «осушил чашу вина и умер с беспечной улыбкой» [Набоков 1975, 410; IV, 540]⁴⁹ – ср. к этому: «Маркса привел к мысли о необходимости ознакомиться с экономическими проблемами вопрос о *гномах-виноделах* («мелких крестьянах») в долине *Мозеля*» [Набоков 1975, 277; IV, 425]⁵⁰ – если сходство с «К немецкой речи» (и с «Шумом времени») не выходит за рамки возможного или мыслимого, то довольно близкое совпадение *гномов-виноделов* со стихами: «кривды *карликовых / Виноградарей* в их разгородках марлевых...» («Я молю, как жалости и милости», март 1937) – приходится (с сожалением) отнести к разряду случайных совпадений.

5

В другой недавно вышедшей статье, мы рассматривали, нисколько не думая при этом о Набокове, «такие примеры, как „Блаженство сел, *градов ограда*“ у Ломоносова, удивительным образом напоминающий каламбур из „Слова о полку Игореве“, с которым он никак не может быть генетически связан (по крайней мере, непосредственно): „Страны ради, гради весели“ [речь идет о побеге Игоря из плена], где паронимия *радости* и наполненных ею *городов* (в духе „Linguistics and Poetics“ Якобсона)⁵¹, соединяет слова, синтаксически не связанные, тогда как сказуемое *градов – весели* каламбурно имплицитно сразу два антонима (с современной точки зрения) своего подлежащего: *веси (всьи)* и *села* – оба слова склонные к таким каламбурам, ср., с одной стороны: *проходящие Ии<су>с грады вься и всьи* (Мф.

⁴⁵ Далее Б.Е. Маслов включает в число мандельштамовских подтекстов этого двустишия Кончеева даже: «И дружеские садились / на плечи сонных скал орлы» из «Зверинца». Признаться, единственным местом в «Даре», сопоставимым с этими строками, нам представляется знаменитый пассаж из Пржевальского об «орлах», сидящих на китайских улицах. Другое сопоставление Маслова: «В строке Кончеева „мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни“ <...> слышен отголосок знаменитого „Silentium“, как нам кажется, основано на недоразумении, а именно на понимании «мысли и музыки» как «поэзии и музыки», между тем весь контекст, вернее, все контексты употребления этих слов у Набокова подсказывают, что речь идет о семантике и фонетике.

⁴⁶ В упоминавшемся письме от 17 января 2006 г.

⁴⁷ Неужели еще никто не сопоставил это с Верленом („Il pleure dans mon coeur“)?

⁴⁸ Ср. тут же: «немецкая идиллия со столиками в зелени» [Набоков 1975, 213; IV, 370] и несколько ниже: память Зины «как плещ обвивалась <...>» [Набоков 1975, 230; IV, 385].

⁴⁹ Эпизод, впрочем, больше похож на «Александрийские песни».

⁵⁰ Ср. марксистскую тему в «Шуме времени» и в частности «Все это была мразь по сравнению с миром Эрфуртской программы, коммунистических манифестов и аграрных споров. Здесь были свой протопоп Аввакум, свое двоеперстие (например, о безлошадных крестьянах)» [Мандельштам 1993, II, 383—384].

⁵¹ [Jakobson, 357] – см. его анализ предвыборного плаката I like Ike, ср. также [Левинтон 1999b, 756 прим. 13].

9: 35, [Срезневский I, 473 п. сл. **вьсь** = **весь**, ср. там же и другие примеры] и, с другой стороны, замечание Потебни: „Недаром *село*, конечно, в новом смысле, сопоставляется с *весело*“ [Потебня, 47—48]. К этим словам сделана сноска на полстраницы из украинских и сербских примеров вроде: „Будь село весело!“» [Левинтон 2004, 260 прим. 101]. Ср. к параллели *села* – *веси* пример у Андрея Белого (не учтенный нами):

Пролетают – за селами села...
Пролетает – за всями весь...

(А. Белый «Из окна вагона» («Поезд плачется. В дали родные...»), 1908 [Белый 1966, 164], то же – в поэме «Железная дорога» [Белый 1988, 121]).

И вот, отметив все эти имплицитные *веси веселы*, мы неожиданно находим их вполне эксплицитными в набоковском переводе Ромена Роллана «Николка Персик (Colas Breugnot)»: «Будем веселы, веси» [Набоков I, 199].

Этот случай представляется нам бесспорным. Среди прочих аргументов следует отметить постоянную роль «Слова о полку Игореве» как источника, используемого при русификации переводов (так Кузмин, рецензируя «Алкея и Сафо» Вячеслава Иванова, специально отмечает словосочетание *щекот славий*⁵² из «Слова о полку Игореве»: «Благородный и крепкий стих, подлинный дух античности и простонародная нежность некоторых песенок Сафо не были неожиданными находками; к сожалению, таких строк, как „Зарю встречает *щекот славий*“, со страхом, но можно было ожидать» [Кузмин, 235]).

Суммируя, позволим себе заключить, что для Набокова характерен прием «дописывания», извлечения и эксплицирования чужих скрытых параномастических игр. Это разновидность подтекстовой, цитатной техники, но если «референция» к источнику остается более или менее скрытой, как это в принципе свойственно подтексту, то та игра, которая в этом источнике была скрытой, в набоковской «цитате» становится явной⁵³. 6. В заключение приведем еще один пример – менее надежный, но, как кажется, не менее интересный, – когда нечто подобное происходит на сюжетном уровне. Сюжет ранней пьесы Набокова «Дедушка», вернее, самый костяк ее фабулы О. Ронен [Ronen] возводит к повествовательному стихотворению Вс. Рождественского «В те времена дворянских привилегий...» [ЦП I, 67—68]⁵⁴. Однако ключевая деталь, заставляющая обоих участников несостоявшейся казни⁵⁵ вспомнить о ней и определяющая развязку, может иметь другой источник.

Прохожий.
<...> Я сам порою склонен
к сопоставлениям странным... Так – корзинка,
обитая клеенкой, покрасневшей
от ягод, – мне напоминает... Тьфу!
Какие бредни жуткие! Позвольте
не досказать...

⁵² <...> Зарю встречает щекот славий. Ласточки щебет звончей. Цикада Хмельной стрекошет <...> [Иванов, 33].

⁵³ Хочется отметить, что ряд близких проблем, касающихся фонетических и других языковых игр, у Набокова получил интересное истолкование и тонкий анализ в недавней диссертации: [Леденёв]. Мы благодарны Ю.Б. Орлицкому, познакомившему нас с этой работой.

⁵⁴ Финальные строки у Рождественского «Благодарю Вас, внучка, / Какое превосходное вино!» отражаются, может быть, в реплике Прохожего (аристократа, в прошлом спасшегося от гильотины) в пьесе Набокова: «За ваше ... Эх, душевное какое!» [Набоков I, 696]. Интересно отметить здесь прямую кальку французского тоста: à la vôtre (под предлогом обрванной реплики).

⁵⁵ Название «Дедушка», вероятно, отсылает к поэме Некрасова и, таким образом, тоже связано с «пенитенциарной» тематикой.

[Набоков I, 705]

Д.М. Сегал, кажется, первым заметил, что в контексте французских (парижских) революций строки:

И в воздухе плывет забытая коринка,
И в памяти живет плетеная корзинка⁵⁶

— относятся к теме казни: «На самом деле, в памяти смысла, это — корзинка, куда падали головы с гильотины» [Сегал, 127]⁵⁷. Заметим, кстати, что *корзина* более или менее анаграммирует *казнь*⁵⁸. Стихи Мандельштама впервые вышли в «Огоньке» (1923, № 14 — вторая неделя апреля), «Дедушка» написан в июне 1923 г. [Бойд, 247], авторская датировка — 30 июня [Набоков I, 709], и напечатан в «Руле» 14 октября. У Набокова на мандельштамовский текст указывает не только сама *корзинка*, но и метонимическое соседство ягод: у Мандельштама метонимия чисто текстовая, хотя оба паронимически связанных (и рифмующихся) предмета: коринка и корзинка — включены в сферу памяти (*забытая коринка/ и в памяти живет...*), у Набокова она вполне материальна: корзинка испачкана ягодами, т. е. была наполнена ими (красный цвет не назван, но вполне очевиден)⁵⁹. Сходным образом, у Мандельштама связь корзинки с казнью остается в сфере умолчаний, подразумеваний, Набоков же эксплицирует ее сюжетно, превращая корзинку в ключевой предмет (впрочем, умолчание здесь тоже имеет место: при всей сюжетной роли корзинки, словесно ее ассоциация с гильотиной ни разу не выражена). Разумеется, без такой близости дат вряд ли возникло бы подозрение в цитировании Набоковым Мандельштама, но в таком хронологическом соседстве оно становится довольно вероятным. Представляется, что подобная сюжетная игра, разворачивание семантической структуры слова, его ассоциаций, этимологии и т. д. — в сюжетный ход (явление, между прочим, хорошо знакомое фольклористам и мифологам) в данном случае выступает у Набокова как проявление той же тенденции, того же механизма, что и в прояснении чужих паронимазий.

Литература

Белый А. 1966 — Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.

Белый А. 1988 — Стихотворения. М., 1988.

Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. Биография. СПб., 2001.

Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб., 2004.

Иванов Вяч. Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков. Пер. размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. М., 1914.

Карпович М. Мое знакомство с Мандельштамом // Осип Мандельштам и его время. М., 1995: 40—43.

⁵⁶ В части автографов и изданий эти строки переставлены [см.: Мандельштам 1990, I, 498; 1995, 569], а в наборной рукописи кн. «Стихотворения» (1928) — разночтение или (симптоматичная) ошибка: «И в панике живет...» [Мандельштам 1990, I, 498].

⁵⁷ По-видимому, тема памяти и корзинки имеет и более мирный вариант интерпретации, ср. строку, сохраненную в памяти М. Карповича: «Мандельштам принял очень близко к сердцу это мое первое итальянское паломничество и отозвался на него стихами <...> в памяти сохранилась почему-то только одна строка: «поднять скрипучий верх соломенных корзин» [Карпович, 41].

⁵⁸ Это слово вообще просится в анаграммы и паронимазии: «Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь».

⁵⁹ Позже тема ягод появится у Мандельштама в контексте казни: «Или чернику в лесу, / Что никогда не сбирал» [см.: Taranovsky, 123—124; Тарановский, 188—189], ср. близкие параллели в «Путешествии в Армению» [Мандельштам 1993 III, 190—191, 192].

Кузмин М. [рец.:] Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе <...> Вячеслава Иванова // Петроградские вечера. Кн. III. [1914].

Левинтон Г.А. 1999 – Душа ведь женщина (Из комментариев к «Летейским стихам» Мандельштама «Когда Психея-жизнь спускается к теням») // *Studia Metrica et Poetica*: Сборник статей памяти Петра Александровича Руднева. СПб., 1999: 265—277.

Левинтон Г.А. 1999a – Набоковская конференция в Таллинне // *Звезда*. 1999. № 4: 229—234.

Левинтон Г.А. 1999b – К поэтике Якобсона (поэтика филологического текста) // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999: 744—760.

Левинтон Г.А. 2004 – Запоздалые поздравления. 1. Текст и словарь // „*Studia Ethnologica*“: Труды факультета этнологии. Вып. 2. СПб., 2004: 221—260.

Леденёв А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века. Дисс. <...> докт. филол. наук. М., 2005.

Мандельштам О. 1973 – Стихотворения. Л., 1973.

Мандельштам О. 1990 – Сочинения. Т. I—II. М., 1990.

Мандельштам О. 1993 – Собр. соч. Т. I—IV. М., 1993—1997.

Мандельштам О. 1995 – Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.

Маслов Б.Е. Поэт Кончеев: Опыт текстологии персонажа // НЛО. М., 2001. № 47. <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/maslov.html>

Набоков В. Собрание сочинений русского периода. Т. I—V. СПб., 1999—2003.

Набоков В. 1952 – Дар. Нью-Йорк, 1952.

Набоков В. 1975 – Дар. Ann Arbor, 1975.

Набоков В. 1979 – Приглашение на казнь. Ann Arbor, 1979.

Набоков В. 1990 – Избранное. М., 1990.

Потебня А.А. Заметка 1: *Село, деревня и т. п.* (к истории быта) // А.А. Потебня. К истории звуков русского языка. IV. Варшава, 1883: 1—48.

Ронен О. 1989 – Два полюса паронимии // *Russian Verse Theory*. Ed. by Barry P. Sherr and Dean S. Worth. (UCLA Slavic Studies, vol. 18). Columbus, Ohio, 1989: 289—291.

Ронен О. 2005 – Каламбуры // *Звезда*. 2005. № 1 – <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/1/ro16.html>

Ронен О. 2005a – Иносказания // *Звезда*. 2005. № 5 – <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/5/ro23.html>

Сегал Д.М. Память зрения и память смысла (Опыт семантической поэтики. Предварительные заметки) // *Russian Literature*. No. 7/8 (1974): 121—132.

Срезневский И.М. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. I—III. СПб., 1893—1903 (репринт, М., 1858).

Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. ЦП – Цех поэтов, [вып.] I [изд. 2-е], Берлин 1922 [reprint: Ann Arbor, 1978].

Jakobson R. Linguistics and Poetics // *Style in Language*. Ed by Th.A. Sebeok. Cambridge. Mass, 1960: 350—377.

Ronen O. A Direct Antecedent of “The Grand-Dad” // *The Nabokovian*, 48 (Spring 2002): 19—22.

T a r a n o v s k y K. Essays on Mandel’shtam, Cambridge. Mass., 1976.

Игорь Пильщиков (Москва) **Nominasinescis... (Структура аудитории и «домашняя семантика» у Пушкина и Баратынского)**⁶⁰

Цель настоящей работы – продемонстрировать, как использование имен собственных и особого рода цитат-намеков в поэзии Пушкина и Баратынского разделяет их аудиторию на две категории: узкий круг близких друзей, прекрасно понимающих намеки, и широкий круг читателей, которые понимают, что поэт на что-то намекает, но не могут вполне оценить скрытые от них подробности. Я хочу показать, что такая «сегрегация» аудитории связана с особым типом поэтической семантики. Кроме того, есть все основания утверждать, что эта коммуникативная стратегия не является особенностью поэтики Пушкина или Баратынского, но характерна для всей, условно говоря, «аристократической» литературы пушкинской эпохи – или, по крайней мере, для лицейского и послелицейского «Союза поэтов» (как назвал это содружество Кюхельбекер). Чтобы анализируемый материал был легко обозримым и сопоставимым, я ограничусь рассмотрением цитат из Дельвига и упоминаниями его имени у Баратынского и Пушкина. Дельвиг – фигура особая: прекрасный поэт, близкий друг как Пушкина, так и Баратынского, он стал главным связующим звеном между лицейским и послелицейским поэтическим кружком.

1

В 1922 г. М.Л. Гофман опубликовал сборник не изданных ранее стихотворений Дельвига. Среди произведений, написанных в Царскосельском лицее, обнаружилась «Горацианская ода» «Фани», которая начинается так:

Мне ль под оковами Гимена
Всё видеть то же и одно?
Мое блаженство – перемена,
Я дев меняю, как вино.

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон, забыты мной,
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачный мой.⁶¹

Гофман отметил [см.: Дельвиг, 124], что именно это стихотворение цитируется в загадочных строках из «Евгения Онегина»:

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон, забыты мной давно.

⁶⁰ Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ, проект № 04—04—00037а.

⁶¹ Подробнее об оде «Фани» [см.: Peschio, 159—176, ср.: 52—67].

В окончательный текст романа эти строки не попали, но они вошли в «Отрывок из Евгения Онегина», озаглавленный «Женщины» и опубликованный в «Московском Вестнике» в 1827 г. [см.: Пушкин, VI, 646—648]. До того, как – почти целый век спустя – Гофман напечатал оду Дельвига, абсолютному большинству читателей не было известно, кто такой «вещий поэт»: имя его не названо, а цитата неузнаваема [ср.: Лотман 1980, 9–11].

В своей статье «Текст и структура аудитории» (1977) Ю.М. Лотман прокомментировал пушкинскую цитату из Дельвига так: «Пушкин сознательно опускает как известное или заменяет намеком в печатном тексте, обращенном к любому читателю, то, что заведомо было известно лишь очень небольшому кругу избранных друзей». «Пушкин отсылал читателей к тексту, который им заведомо не был известен. Какой это имело смысл? Дело в том, что среди потенциальных читателей „Евгения Онегина“ имела небольшая группа, для которой намек был прозрачным, – это круг лицейских друзей Пушкина <...> и, возможно, тесный кружок приятелей послелицейского периода» (Лотман имеет в виду таких друзей поэта, как Баратынский, Кюхельбекер или Вяземский). «Таким образом, пушкинский текст <...> рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли» [Лотман 1992, 164—165]. Запомним это стихотворение Дельвига и комментарий Лотмана – они пригодятся нам в дальнейшем.

2

В «Евгении Онегине» Дельвиг упоминается еще раз, в главе шестой, где описано, как Ленский перед дуэлью сочиняет свою элегию:

<...> его стихи,
Полны любовной чепухи,
Звучат и льются. Их читает
Он вслух, в лирическом жару,
Как Дельвиг пьяный на пиру.

Во-первых, в основной своей массе читатели никогда не пировали с бароном Дельвигом и могли только догадываться, как он декламирует свои стихи после очередного бокала шампанского. Во-вторых (что самое главное), в пушкинское время это место просто не могло печататься так, как мы знаем его сегодня: имя Дельвига было заменено инициалом *Д.* Во всех прижизненных изданиях «Онегина» обсуждаемая строчка читается так: *Как Д. пьяный на пиру* [Пушкин, VI, 651].

М.И. Шапир в своей широко дискутируемой статье «„Евгений Онегин“: Проблема аутентичного текста» проанализировал антропонимическое пространство пушкинского романа и показал, что населяющие его персонажи разбиты на несколько категорий [Шапир, 6–9]. Степные помещики наделены говорящими именами (Пустяков, Петушков, Буянов и т. п.). Московских бар автор называет без фамилий, только по имени и отчеству [ср. Кошелев, 83]:

Всё белится Лукерья Львовна,
Всё то же лжет Любовь Петровна,
Иван Петрович так же глуп,
Семен Петрович так же скуп <...> и т. д.

Представители петербургского большого света описаны перифрастически, но читатели легко узнавали эти анонимные портреты. Другие современники поэта названы полными именами, «если речь идет о публичной стороне их деятельности» [Шапир, 7]. Например, *Певец Пиров и грусти томной* – это Баратынский, как разъясняет сам Пушкин в 22-м примечании к «Евгению Онегину». *Другой поэт*, который *роскошным слогом // Живописал нам первый снег*, – это князь Вяземский, объясняет Пушкин в 27-м примечании. Но если тот же самый современник «выступает на страницах романа в качестве частного лица, поэт прибегает к звездочкам и сокращениям» [Шапир, 7]. Поэтому, когда с князем Вяземским встречается Татьяна, Пушкин сообщает: *К ней как-то В. подсел* [Пушкин, VI, 652] (а не *К ней как-то Вяземский подсел*, как печатают современные издания). Знаменитый пассаж: *Discomteifaut* (*Шишков, прости // Не знаю, как перевести*) – не появлялся на свет в этом виде при жизни Пушкина. Сперва поэт намеревался использовать инициал *Ш*, но затем заменил его тремя астерисками [Пушкин, VI, 623, 652]. Друг Пушкина, Дельвига и Баратынского Вильгельм Кюхельбекер полагал, что эти строки адресованы ему, и читал их: *Вильгельм, прости // Не знаю, как перевести* [Тынянов 1934, 372]. Действительно, Пушкин не мог в печатном тексте столь фамильярно обратиться к адмиралу русского флота и президенту Академии Российской, так же как он не мог открыто потешаться над пьянством барона Дельвига. Все это «личность и неприличность», говорил в таких случаях Пушкин [Пушкин, XIV, 9]. Расшифровывая имена, поданные в тексте только намеком, редакторы, заключает Шапир, одновременно нарушают нормы пушкинской этики и поэтики [ср.: Шапир, 6, 8].

Апофеозом поэтики неназванных имен собственных стала пушкинская эпиграмма «Собрание насекомых» (1829). Здесь *все* имена заменены астерисками, число которых соответствует числу слогов:

Вот ** – божия коровка,
Вот **** – злой паук,
Вот и ** – российский жук,
Вот ** – черная мурашка,
Вот ** – мелкая букашка и т. д.

Существует несколько неавторизованных версий эпиграммы с добавленными именами, но даже современники Пушкина могли только гадать, как следует расшифровывать это хулиганское стихотворение. Насладившись поднятым им шумом, Пушкин перепечатал эпиграмму в «Литературной газете» со следующим комментарием: «Здесь мы помещаем сие важное стихотворение, исправленное Сочинителем. В непродолжительном времени выйдет оно особою книгой, с предисловием, примечаниями и биографическими объяснениями, с присовокуплением всех критик, коим оно подало повод, и с опровержением оных. Издание сие украшено будет искусно ли-тохромированным изображением насекомых. Цена с пересылкою 25 руб.» [Пушкин, XI, 131]. Разумеется, обещание это никогда не было выполнено. Итак, звездочки суть воплощенная неоднозначность: читателям приходится угадывать, кто есть кто, подставляя вместо астерисков *разные* имена. При этом читатель предполагает, что сам поэт и, вероятно, его близкие друзья точно знают, кто имеется в виду. Говоря словами Лотмана, Пушкин вновь «заменяет намеком в печатном тексте, обращенном к любому читателю, то, что заведомо было известно лишь очень небольшому кругу избранных друзей».

3

Обратимся теперь к одному из многочисленных стихотворений Баратынского, адресованных Дельвигу, – к элегии «Элизийские поля». Я подробно анализировал ее в статье «О

„французской шалости“ Баратынского» [Пильщиков 1994; испр. и доп.: Пильщиков 2004; 2005]. «Элизийские поля» были опубликованы в «Полярной звезде на 1825 год». Они вошли в третью книгу элегий из «Стихотворений Евгения Баратынского» 1827 г.

и в первую часть «Стихотворений Евгения Баратынского» 1835 г. Датировка «1821?», которую мы встречаем в современных изданиях, восходит к указанию самого Баратынского в письме к Ивану Ивановичу Козлову (апрель 1825): «„Элисейские поля“, писаны назад тому года четыре: это французская шалость, годная только для альманаха» [Баратынский, 481]. Ключевые слова здесь – *шалость* и *альманах*.

Упоминание альманаха свидетельствует об отнесенности стихотворения к сфере, которую Б.М. Эйхенбаум назвал «литературной домашностью» [Эйхенбаум 1929]. О влиянии этой сферы на «большую литературу» Ю.Н. Тынянов писал: «<...> домашняя, интимная, кружковая семантика всегда существует, но в известные периоды она обретает литературную функцию» [Тынянов 1927/1977: 279]. В текстах, подобных «Элизийским полям», мы нередко находим цитаты, которые могут приобретать особое значение только для определенных адресатов, а иногда могут быть только им известны. Эксплуатируя «кружковую семантику» и создавая «кружковую поэтику», такие тексты предельно сближают литературу с «литературным бытом» [ср.: Эйхенбаум 1927].

Многие «домашние» тексты носят полушутливый, игровой характер – отсюда почти терминологическое для пушкинской эпохи слово *шалости*. Как поясняет Баратынский в послании Гнедичу, *шалости* – это «безделки стихотворные», не имеющие «возвышенной цели». «Шалостями» называли свою литературную продукцию арзамасцы. Один из разделов «Выдержек из Остафьевского Архива», печатавшихся Вяземским в 1860-е гг., называется «Литературные арзамасские шалости». Публикации был предпослан эпитафия из речи Блудова на юбилей Вяземского (1861): «Вспомнимъ, не безъ улыбки, и объ нашихъ – сказать-ли? *литературныхъ шалостяхъ*, потому между прочимъ, что въ нихъ не рѣдко бывало много живости и ума» [РА].

Элегия Баратынского пронизана цитатами и реминисценциями из произведений поэтов, чьи имена были особенно важны для него: это Эварист Парни, элегик *par excellence*, Батюшков, которого Пушкин в послании к нему назвал «Парни Российским», и старший друг Баратынского – Дельвиг, который, по его собственным словам, «подружил» Баратынского «с музой» (*Певца Пиров я с музой подружил* – сонет «Н.М. Языкову», 1822). Важно, что имена Парни и Дельвига фигурируют в самом тексте стихотворения.

В «Элизийских полях», представляющих собой вариацию на тему «умирающего поэта», стилистика унылой элегии парадоксально совмещается со стилистикой дружеского послания. Переход от элегической интонации к эпистолярной построен на традиционном мотиве прощания с друзьями:

Простите, ветреные друзья,
С кем беззаботно в жизни сей
Делил я шумные досуги
Веселой юности моей!

Фраза *Делил я шумные досуги* – автоцитата, отсылающая к поэме Баратынского «Пир», опубликованной в 1821 г.:

Тот домик помните ль, друзья,
Где наша верная семья,
Оставя скуку за порогом,
Соединялась в шумный круг

И без чинов с румяным богом
Делила радостный досуг?

Произведение, принесшее Баратынскому славу «певца Пиров», было адресовано лицейскому кружку молодых поэтов (Дельвиг, Пушкин, Кюхельбекер), с которыми Баратынский сблизился в начале 1819 г. (в тексте поэмы упомянуты Пушкин и Дельвиг). Именно «Пир» поддерживали образ «союза поэтов» и утверждали литературный имидж автора поэмы – участника союза. Фигурой первостепенного значения для Баратынского был Дельвиг, и последующее развертывание текста «Элизийских полей» ведет к характерным дельвиговским контекстам.

Оказывается, что *друзья* в «Элизийских полях» – не условные элегические персонажи, а реальные участники кружкового общения. Так унылая элегия, «обращенная (по характеристике Лотмана) к любому читателю», превращается в дружеское послание, адресованное узкому кругу близких друзей и вовлекающее в свою орбиту подтексты, принадлежащие к сфере «литературной домашности». Для «постороннего» читателя текст становится почти криптограмматическим. Поэт описывает свое времяпровождение в Элизии:

<...> И там <...>
Превозносить я буду вновь
Покойной Дафне и Темире
Неприхотливую любовь.

О чем здесь говорится? О том, что поэт будет, как и прежде, прославлять Дафну и Темиру или посвящать им свои сочинения? Вряд ли: в других стихах Баратынского мы не находим имени Темиры, а имя *Дафна* встречается только в произведениях, написанных после «Элизийских полей».

Остается предположить, что «превозносить любовь Дафне и Темире» – это перифраза, использующая «чужое слово». Речь, по-видимому, идет о том, что в отличие от какого-то другого поэта, не желающего более сочинять любовные стихи, автор намерен заниматься этим и после смерти. Но кто же этот другой поэт? – Ответ: Дельвиг.

Во-первых, само сочетание этих традиционных имен – типично дельвиговское. Например, в «Утешении бедного поэта», опубликованном в 1819 г.⁶², Дельвиг писал: *Кто был Лидий, где Темира // С Дафною цвела?* Баратынский обожал это стихотворение и собственноручно вписал его в свой семейный альбом [Верховский, 11—12]. Но конкретный текст, который имеет в виду Баратынский, – это, скорее всего, «горацианская ода» «Фани», то есть те самые строки, которые Пушкин процитирует в «Отрывке из Евгения Онегина» 1827 г.:

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон, забыты мной <...>

«А я буду воспевать их и после смерти», – как бы отвечает Баратынский. При этом источник цитаты, известный только узкому кругу приятелей, в «Элизийских полях» назван едва ли не прямо. Действительно, следующая строчка читается: *О Дельвиг! слезы мне не нужны*. Напоминаю, однако, что мы разбираем текст в редакции сборников 1827 и 1835 гг. А в публикации 1825 г. имя Дельвига заменено инициалом *Д.* Соположение цитаты и имени ее автора – намеренный прием: в «Элизийских полях» имя Парни (*Прочту Катутлу и Парни*

⁶² Другое заглавие – «Ларец».

// *Мои небрежные куплеты // И улыбнутся мне они*) появляется вслед за цитатой из элегии Парни «Le Revenant» («Привидение»):

Когда из таинственной сени,
От темных Орковых полей,
Здесь навещать своих друзей
Порою могут наши тени,
Я навещу, о други, вас <...>

У Парни: *Si du sein de la nuit profonde // On peut revenir en ce monde, // Je re-viendrai, n'en doutez pas*. Разница заключается в том, что знаменитую элегию Парни легко узнавал любой образованный читатель того времени, тогда как неопубликованная ода Дельвига была известна только узкому кругу его друзей.

Почему, однако, Баратынский «спорит» с Дельвигом? Дело в том, что «Элизийские поля» являются, помимо всего прочего, репликой в поэтическом диалоге Дельвига и Баратынского – ответом на опасения, высказанные Дельвигом в «Элизиуме поэтов». В этом стихотворении, также известном только близким знакомым Дельвига, покойные поэты обвиняют своего молодого собрата, проводившего время «на дружеских пирах», в том, что он «ступил <...> за Кипрою» и «Бахуса манил к себе рукой», после чего выносят ему суровый приговор: *И твой удел у Пинда пресмыкаться, // Не будешь ты к нам Фебом приобщен*. Баратынский уверяет Дельвига, что друга Вакха и Киприды ожидает на том свете куда более радушный прием. Этим объясняется обращение к Дельвигу в «Элизийских полях» редакции 1827/1835 г.:

О Дельвиг! слезы мне не нужны;
Верь, в закоцитной стороне
Прием радушный будет мне <...>

Кстати, редкое прилагательное *закоцитный* ‘находящийся за Коцитом’⁶³ изобрел Дельвиг, употребивший его в стихотворении «Н.И. Гнедичу» (1823): *Муза вчера мне, певец, принесла закоцитную новость: // В темный недавно Айдес тень славянина пришла <...>* [Алексеев, 51]. А.С. Кушнер отнес форму *закоцитный* к числу «незабываемых „баратынских“ словообразований» [Кушнер, 48—49]. Это не единственный случай, когда поэтические инновации Дельвига исследователи приписывают его более известным друзьям.

Благодаря этой и другим отсылкам к *опубликованным* стихотворениям Дельвига, «посторонний» читатель тоже мог догадаться, чье имя зашифровано в «Элизийских полях». Но аудитория и здесь поделена на две части: на тех немногих, кто понимает всё, и всех прочих, которые понимают в худшем случае ничего, а в лучшем – *почти* всё, но не всё. Элегия адресована *всем* читателям, однако один уровень ее смысла предназначен – скажем словами Жуковского – *fürwenige* (для немногих).

4

В этой связи мне хотелось бы упомянуть давнюю статью американской исследовательницы Соны Хойзингтон «Иерархия адресатов в „Евгении Онегине“» [Hoisington 1976]⁶⁴. Отталкиваясь от ее размышлений, можно прийти к выводу, что в пушкинском романе поэти-

⁶³ Позже оно появится у Андрея Белого: <...> *Иразличаюсквозьтуман// Язакоцитный берег милый*.

⁶⁴ На эту статью мое внимание обратил проф. М. Левитт.

ция «имплицитного читателя» (implied reader), к которому повествователь время от времени обращается напрямую, как бы осциллирует между двумя полюсами: один полюс – это, по терминологии Хойзингтон, «пародийный читатель» (mock reader), к которому Пушкин тоже периодически обращается (*Гм! гм! Читатель благородный, // Здорова ль ваша вся родня?*); другой полюс – это реальные друзья поэта, к которым повествователь также адресуется прямо, как, например, к тому же Баратынскому: *Певец Пиров и грусти томной, // Когда б еще ты был со мной, // Я стал бы просьбою нескромной // Тебя тревожить, милый мой*. «Имплицитный читатель» – это та самоидентификация, которую текст навязывает (или, скажу осторожнее, предлагает) реальному читателю. С «пародийным читателем» пушкинского романа читатель реальный отождествиться не хочет, с реальными друзьями-читателями – не может, да и, вероятно, тоже не хочет. Тем не менее эти альтернативы важны для организации пушкинского повествования: читатель, к которому обращается поэт, реконструирует свою идентичность, ориентируясь в том числе на реплики, обращенные не к нему. Для Баратынского тоже важно как-то обозначить присутствие друзей в поэтической коммуникативной ситуации. Более того, в известном стихотворении «Мой дар убог...» он сравнивает своего идеального читателя с другом (<...> *И как нашел я друга в поколение, // Читателя найду в потомстве я*).

Между тем найти такого читателя удастся далеко не всегда. Вспомним, что публика не приняла ни «Домика в Коломне», ни «Повестей Белкина», будучи не в силах понять, что хочет сказать автор. А близкие друзья Пушкина (например, Вяземский и Баратынский, непонятное охлаждение в отношениях с которым наступит несколько позже), судя по всему, понимали эти тексты вполне адекватно. От «Повестей Белкина», писал Пушкин Плетневу, «Баратынский ржет и бьется» [Пушкин, XIV, 133]. Мы любим «Повести Белкина», но до сих пор гадаем, над чем же так «ржал» Баратынский.

5

Чтобы завершить тему, вернемся к Дельвигу и проблеме цитации. Примеру с «Элизийскими полями» можно противопоставить другой тип цитат из произведений Дельвига в стихах Баратынского. Во многих отношениях Дельвиг был учителем Баратынского в поэзии, и Баратынский, осваивая традиционную образность, нередко шел по стопам своего старшего друга. Приведу два примера использования Баратынским державинских формул, уже «опробованных» Дельвигом.

Один из этих примеров анализировал В.Э. Вацуру в заметке «Перевод до оригинала» [Вацуру, 27—29], где показано, что заключительное полустилистическое переводной элегии Баратынского «Подражание Шенье» – *венчанным осокой* – восходит к державинской оде «Ключ», в первой строке которого есть оборот *увенчан осокою*. Однако использование этой формулы у Баратынского опосредовано Дельвигом, у которого в стихотворении «На смерть Державина» находим: *венчан осокою*.

Другой пример был проанализирован автором этих строк [Pilshchikov, 79; Пильщиков 1999, 285—286]. Элегия Баратынского «Водопад», написанная под воздействием одноименной оды Державина, начинается так: *Шуми, шуми с крутой вершины, // Не умолкай, поток седой!* Все природные аксессуары водопада Баратынский позаимствовал у Державина. Зачин стихотворения повторяет державинскую строку *Шуми, шуми, о водопад!* Есть в «старшем» «Водопаде» и существительное *поток*, и эпитет *седой*. Но еще до Баратынского все эти элементы собрал воедино Дельвиг; он воспользовался державинскими образами в своем лицейском стихотворении «К Фантазии», в котором юный поэт описывает, как воображение ведет его в скалистые горы, *Где в бездну с мрачного навеса // Седой поток шумит*. Посредником между Державиным и Баратынским снова стал Дельвиг: именно у него появ-

ляется словосочетание *седой поток*, и (как заметил А.Б. Пеньковский) Дельвиг раньше Баратынского опробовал нестандартное расширение глагола с акустической семантикой *шуметь* в обстоятельственном обороте с общим значением направления движения: *шуметь с чего-либо* [Пеньковский].⁶⁵

Многочисленные параллели к этим примерам можно найти у Пушкина, который нередко пользовался державинскими формулами в модификациях Батюшкова. Различие между этими примерами и теми, что рассматривались в первой части статьи, заключается в следующем. В последних примерах цитация принадлежит к области литературного генезиса, тогда как в предшествующих примерах цитаты приобретали телеологическое значение. Если воспользоваться противопоставлением языковых и литературных интертекстов, которое предложил М.Л. Гаспаров, то можно сказать, что у Баратынского в «Водопаде» цитаты из Дельвига являются элементами *поэтического языка*, а в «Элизийских полях» они становятся частью *поэтического текста*. «Кружковая поэтика» делит аудиторию на два класса: тех, кто понимает вплетенные в поэтический текст литературные цитаты, и тех, кто воспринимает факты поэтического текста в качестве фактов поэтического языка.

Литература

Алексеев М.П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979: 17—68.

Баратынский Е.А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма. Подгот. текста и примеч. О. Муратовой и К. Пигарева. М., 1951.

Вацуро В.Э. Из записок филолога // Русская речь. 1988. № 4: 27—30.

Верховский Ю.Н. Е.А. Баратынский: Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских. С введением и примеч. Ю.Н. Верховского. Пг., 1916.

Гаспаров М.Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 61. 2002. № 4: 3—9.

Дельвиг [А.А.] Неизданные стихотворения. Под ред. М.Л. Гофмана. Пб., 1922.

Кошелев В.А. «Ее сестра звалась Татьяна...» [1987] // В.А. Кошелев. «Онегина» воздушная громада... СПб., 1999: 77—96.

Кушнер А. Заметки на полях: [Баратынский и грамматика; Новая рифма; Современники; Название для книги] // Арион. 2002. № 1 (33): 48—58.

Лотман Ю.М. 1980 – Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1980.

Лотман Ю.М. 1992 – Текст и структура аудитории [1977] // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992: 161—166.

Пеньковский А.Б. Из наблюдений над поэтическим языком пушкинской эпохи: 1. «Шуми, шуми с крутой вершины, / Не умолкай поток седой!..» (Е.А. Баратынский. Водопад, 1820) // Художественный текст как динамическая система: Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева (Москва, ИРЯ РАН, 19—22 мая 2005 г.). М., 2006 (в печати).

Пильщиков И. 1994 – О «французской шалости» Баратынского // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Новая серия. [Вып.] I. Тарту, 1994: 85—111.

Пильщиков И.А. 1999 – Отзыв у Баратынского: слово и значение // Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г.О. Винокура и современность. М., 1999: 282—295.

⁶⁵ Ср. также в лицейском стихотворении Кюхельбекера «Песнь лопаря (при наступлении зимы)» (1815): <...> Пусть ручьи шумят с утеса <...> – и ранее у Ломоносова в «Переложении псалма 103» (1749): <...> Лишь грянет гром Твой, <воды> вниз шумят [Пеньковский, примеч. 2].

Пильщиков И.А. 2004 – О «французской шалости» Баратынского: («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М., 2004: 61—88.

Пильщиков И. 2005 – О «французской шалости» Баратынского: («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // Тартуские тетради. М., 2005: 55—81.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: [В 16 т. М.; Л.], 1937—1949.

РА – Русский Архив. 1866. № 3. Стб. 473.

Тынянов Ю. 1934 – Пушкин и Кюхельбекер // Литературное наследство. Т. 16/18. М., 1934: 321—378.

Тынянов Ю.Н. 1977 – О литературной эволюции [1927] // Ю.Н. Тынянов. Поэтика; История литературы; Кино / Издание подготовили Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудаква. М., 1977: 270—281.

Шапир М.И. «Евгений Онегин»: проблема аутентичного текста // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 61. 2002. № 3: 3—17.

Эйхенбаум Б. 1927 – Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9: 47—52.

Эйхенбаум Б. 1929 – Литературная домашность // Б. Эйхенбаум. Мой современник. Л., 1929: 82—86.

Peschio J. Prankishness in Golden Age Russian Literature and Culture. PhD diss., Univ. of Michigan. Ann Arbor, 2004.

Pilshchikov I.A. Notes on the Semantics of *Otzyv* in Baratynsky // Irish Slavonic Studies. 1994 (1996). № 15: 75—101.

Hoisington S.S. The Hierarchy of Narratees in *Evgenii Onegin* // Canadian-American Slavic Studies. 1976. Vol. 10, № 2: 242—249.

Стефано Гардзонио (Флоренция – Пиза) Лингвистическая передача и поэтическая функция итальянских имен и слов в поэзии русского Серебряного века. (Об итальянских стихах А. Блока, Н. Гумилева и М. Кузмина)

В некоторых своих статьях Татьяна Владимировна Цивьян тщательно описывает черты русского поэтического изображения Италии и одновременно определяет поэтические характеристики русской Италии, русского поэтического маршрута по Италии как элемента итальянского текста («текст Италии») русской поэзии [см.: Цивьян 1990; Цивьян 1996; Цивьян 1997; Цивьян 2000].

В данной заметке я бы хотел лишь привести некоторые данные и соображения по поводу языкового, лексического материала («текст Италии») итальянского текста русской поэзии и, в частности, по формальной передаче и функциональной роли итальянизмов в итальянских циклах нескольких поэтов русского модернизма. Анализ проведен на примерах поэзии Александра Блока, Николая Гумилева и Михаила Кузмина.

Проблема формальной передачи и функционально-поэтической роли итальянизмов касается в первую очередь топонимов и личных имен. Каждый русский поэт, начиная уже с представителей русского романтизма, развивает собственный творческий подход к данной лексической категории и принимает собственные решения по их поэтическому применению на разных уровнях поэтического текста, от ритмико-метрических до тематических. Тенденция использования итальянских имен и топонимов в стиховых окончаниях, в рифменном ряду и на звуковом уровне, была свойственна еще русской романтической поэзии, но особенно активно ее стали развивать поэты русского модернизма.

В своей предыдущей статье мне приходилось уже указывать на роль итальянских топонимов в стихах Вяч. Иванова [Гардзонио]. Здесь, в связи с итальянизмами у Иванова, я бы хотел только подчеркнуть его безупречность и эрудицию в применении итальянских слов, а также характерную для него особенность включать в свои стихи итальянские слова и выражения на латинице и чаще всего в заглавиях: *LaPineta*, *LaSuperba*, *Pietà*, *Lalunasonnambula*, *Glispiritidelviso*, *Assaipalpitasti*, *Sonettodirispostai* и т. д.⁶⁶

Перейдем теперь к блоковскому циклу *Итальянских стихов*. Что касается формальной передачи итальянских слов и имен, то здесь Блок выступает очень по-разному, и в мемуарных текстах, посвященных Италии (в *Молниях искусства* и в отрывках из *Записных книжек*), встречаются погрешности и явные неточности. Приведу некоторые примеры: *PalazzoVecchio*, а надо *PalazzoVecchio*, *PalazzoPublico*, вместо *PalazzoPubblico*, *sepolchro* вместо *sepolcro*, *BoccacioBoccacino* вместо *BoccaccioBoccaccino*, *quebella* нужно: *chebella*. Перед нами обыкновенные неточности, связанные с двойными согласными. То же самое мы видим и в стихах, например, в рифменной паре *залы / Галлы* (имеется в виду *GallaPlacidia*) в стихотворении *Равенна* (май-июнь 1909). Форма *sepolchro* возникает, очевидно, под влиянием английского (*sepulchre*), а *que* вместо *che* – явный галлицизм. Некоторые неточности можно найти и в случаях передачи итальянизмов кириллицей: например, название города Siena, как Сиенна (кстати, оно правильно передано в одноименном стихотворении, см. дальше), но в целом здесь Блок более точен (см., например, *Кьюзи*, *Chiusi*, *Джанникола Манни*, *Giannicola Manni*, и т. д.). Тот факт, что Блок внимательно относится к итальянским словам, засвидетельствован

⁶⁶ Однако «Вечеря» Леонардо, Трамонтана и т. д.

его интересом к итальянскому ударению. В стихах Блок следует русской традиции акцентирования некоторых слов: самый явный пример – слово *гондола* (*gondola*), которое по-русски передано как *гондóла*: «Гондóл безмолвные гроба...» (*Холодный ветер от лагуны...*, 1909). Вообще данную лексему стоило бы считать полноценным русским словом с женским окончанием, так как оригинальное дактилическое окончание практически никем не применяется, за исключением Бориса Пастернака: «И *гóндолы* рубили привязь, / Точа о пристань тесаки» (*Венеция*, 1913). В примечании сам Пастернак отмечает: «В отступлении от обычая восстанавливаю итальянское ударение» [Пастернак, I, 80]. Скорее всего, традиция восходит к поэзии А.С. Пушкина, и в частности к его известному наброску: «Ночь светла; в небесном поле / Ходит Вesper золотой, / Старый Дождь плывет в *гондоле* / С Догарессой молодой».

Как *гондола*, так и слово *кашина* (*cascina*) используется как полноценное русское слово для обозначения известного флорентийского парка на берегах Арно: *LeCascine* (Ле Кашине, Кашины). Блок его склоняет (например, в *Кашинах*) и применяет в родительном падеже на рифменной позиции: «По ком томился я *один* / Любовью длинной, безнадёжной, / Весь день в пыли твоих *Кашин?*» (*Флоренция, ты ирис нежный...*, 1909).

В стихах Блок акцентирует и правильное ударение фамилии *Медичи*: «В мраморном этом гробу меня упокоил Лаврентий / *Мéдичи*, прежде чем я в низменный прах обращусь» (*Эпитафия Фра Филиппо Линпи*, 1914) и применяет также правильное ударение топонима *Фьёзоле* и указывает его в стихе: «В нагорном *Фьёзоле* когда-то» (*Фьёзоле*, 1909). Что касается фамилии *Медичи*, то по образцу *Кашины* Блок ее склоняет: «Ты пышных *Мéдичей* тревожишь...» (*Флоренция*, 1, 1909). По-русски фамилия чаще всего транскрибировалась на французский манер: *Медисис*.

Обращает на себя внимание также и то, что имя *Лоренцо Медичи* Блок переводит как *Лаврентий Мэдици*. Аналогично соседствуют формы *Филипп* и *Филиппо Линпи*.

Очевидно, решение оставлять в стихах некоторые итальянские слова в латинице подсказано визуально-поэтической функцией. Имеются в виду прежде всего два заглавия *Девушка из Spoleto* и *MadonnadaSettignano*. Данное решение придает тексту особый характер цитаты, документальности, особенно если учесть, что, например, в стихотворении *Вот девушка, едва развившись* (1909) в стихотворном тексте применяется форма *Сеттиньяно* а в указании даты и места: «15 мая 1909. *Settignano*».

В других случаях включение латиницы имеет, очевидно, другую функцию. В стихотворении *Флоренция*, 1, читаем: «О, *Bella*, смейся над собою, / Уж не прекрасна больше ты!» Здесь итальянское слово явно противопоставлено русскому «не прекрасна». Итальянское слово обозначает прошлое, мнимое, преходящее. Одновременно воспринимается как намек на поэму Аполлона Григорьева *Venezialabella*. Учитывая известную любовь и интерес Блока к творчеству Григорьева, намек отнюдь не случаен, о чем можно догадаться, например, по соотношению между определением «Флоренция Иуда» и «вероломностью» Венеции: ср. у Григорьева: «...везде вставала, / Как море, вероломная в своем / Величии *Labella*...» В обоих случаях присутствует романтическое отождествление *красоты* и *коварства*.

В стихотворении *Перуджия* (1909) встречаем другое итальянское выражение: «*Questasera*... монастырь Франциска...» Здесь – жанровая картина, приглашение на свидание. Вообще Блок проявляет большой интерес к бытовым картинкам и в мемуарных записях *Молнии искусства* передает итальянские слова в уловленном им местном говоре: *buonaseire*... *Spoleito*... Тут явная попытка передать местную речь и особую длину подударных гласных.

Что касается поэтической функции итальянских слов (главным образом имен и топонимов), то у Блока, как и в традиции русской поэзии XIX века, они выступают как слова-

сигналы и играют особую эстетико-семантическую роль в рифменной позиции⁶⁷, следовательно, тяготеют к концу стиха. В некоторых случаях рифма приобретает особый семантический вес. Возьмем, например, стихотворение *Равенна* (май-июнь 1909). Уже первая рифменная пара: *бренно / Равенна* по своему оксиморонскому характеру содержит смысловое ядро всего текста⁶⁸. Дальше рифмы *залы / Галлы* и *обида / Плакиды* подтверждают тенденцию (здесь имя «Галла Плакида» разделяется в образовании двух разных симметричных стихов: «Чтоб черный взор блаженной Галлы» и «Чтобы воскресший глас Плакиды»). Отметим, что передача имени жены императора Констанция III, *Galla Placidia*, у Блока не соответствует современным правилам (*Галла Плацидия*). Что касается имени Данте, то Блок предпочитает традиционную форму перевода с французского: «Тень *Данта* с профилем орлиным». И, наконец, что касается Теодориха, то здесь применена обычная для русского языка форма *Теодурих*, которая дважды в окончании стиха рифмуется со словом *море*.

Тот же принцип используется Блоком в таких рифмах, как: *Перуджино / корзину; записка / Франциска; один / Кашин; печали / Италии; взоры / синьора; горы / синьоры; канцонной / бессонной; когда-то / Беато; Сиена / измена; влюбленный / Мадонны*.

Из этих пар рифма *Сиена / измена* сильно семантизирована, учитывая определение «лукавая Сиена» и стихи: «Вероломство и измена – / Твой таинственный удел!» (*Сиена*, 7 июня, 1909). Чуть ниже изысканно обыграно двойственное значение слова *Мадонна*, как Богоматерь и как женственный идеал поэзии сладостного нового стиля: «И томленьем дух влюбленный / Исполняют образа, / Где коварные Мадонны / Щурят длинные глаза». Рифма *печали / Италии* тоже играет определенную семантическую роль, если учесть весь контекст стихотворения и, в частности, двустийшие: «В черное небо Италии / Черной душою гляжусь» (*Флоренция*, 4).

Остальные рифмы носят чисто жанрово-бытовой и шуточный характер. В особенности это относится к рифмам *Перуджино / корзину; записка / Франциска*, которые подчеркивают главные элементы бытовой любовной сценки: «Там – в окне, под фреской Перуджино, / Черный глаз смеется, дышит грудь: / Кто-то смуглою рукой корзину / Хочет и не смеет дотянуть... // На корзине – белая записка: / «Questa sera... монастырь Франциска...» (*Перуджия*, июнь 1909).

Если перейти к итальянским стихам Николая Гумилева, то здесь наблюдаются практически те же тенденции, что и у Блока. Кратко перечислим их: а) тенденция включать итальянские имена и топонимы в рифменную позицию; б) нерелевантность фонической разницы итальянских слов с одной и двойными согласными; в) некоторая свобода в отношении итальянского ударения.

Приведем теперь несколько примеров с именами собственными: а) *Буонаротти / плоти* (*Фра Беато Анджелико*, 1912)⁶⁹; *громы / Содомы; равнины / Уголино* (*Пиза*, 1912); *Сицилию / Виргилию; обычай / Беатриче* (*Отъезжающему*, 1913); *Данта / Леванта* (*Какая странная нега*, 1916); *двери / Алигьери; объята / Торквата* (*Ода Д'Аннунцио к его выступлению в Генуе*, 1915). Здесь первая рифма имеет явный семантический подтекст. Приведу всю строфу:

Пускай велик небесный Рафаэль,
Любимец бога скал, Буонаротти,

⁶⁷ Что касается типологии рифмы Блока, см.: Гаспаров.

⁶⁸ См. аналогичную рифму у Вяч. Иванова: *Равенна/ забвенна*.

⁶⁹ Здесь же *Рафаэль/ хмель*. Как у Блока для имени *Дант*, употребляется традиционная форма передачи имени художника на французский манер. У Городецкого, например, *желез / Веронез* (*Мучения св. Юстины*, 1912). Фамилия Веронезе тоже прочитана «по-французски».

Да Винчи, колдовской вкусивший хмель,
Челлини, давший бронзе тайну плоти.

Понятие *плоти*, которое синтагматически относится к Челлини, на парадигматической оси распространяется на Микеланджело, и в этом сильнее проявляется оппозиция между вещественной скульптурой и «плотской» живописью Буонарроти и живописью небесного Рафаэлла. Стремление к семантизированной рифмовке – явная черта эпохи, ср. у В. Комаровского рифму: *Савонаролою / Прокридой голою (И ты предстала мне, Флоренция, 1913)*, где иронически женской наготы противопоставлен суровый образ монаха-морализатора.

В рифмах Гумилева также можно найти часто используемые топонимы: *Сиены / стены; Каррары / базары (Пиза, 1912); Брабанте / кьянти (Генуя, 1912); кьянти / Леванте (Ислам, 1916); Романье / признанья; Болонье / благовонье; беззаконьи / Болоньи (Болонья, 1913); ключе / Везувий (Неаполь, 1913)*. Налицо отчетливая склонность Гумилева к экзотической рифме: она находит широкое применение и в его итальянских стихах.

Что касается тенденции пренебрегать фонической разницей итальянских слов с одной и двойными согласными, то ярким примером может служить рифма *Буонаротти / плоти*, хотя данное обстоятельство нуждается в оговорке. В самом деле, фамилия Микеланджело звучит и обычно передается по-итальянски как *Буонарроти* (Buonarroti), и в такой правильной и обычной форме прекрасно рифмуется со словом *плоти*. Очевидно, Гумилев, как и другие русские поэты⁷⁰, более внимателен к звучанию фамилии великого художника, чем к ее правописанию. Вообще Гумилев внимателен к правильной передаче итальянских слов, как доказывает написание *палаццо дожей* или *Ливорно (Генуя, 1912)*.⁷¹

Наконец, что касается ударений, то у Гумилева отмечается традиционная акцентировка слова *гондола* (см. рифмовку *гондóл / пчел* [стих. *Вененция, 1913*]), хотя есть и один очень любопытный случай. В стихотворении *Неаполь* мы читаем следующее двустишие:

Режут хлеб... Сальватор Роза
Их провидел сквозь века.

Перед нами перестановка ударения по чисто метрическим соображениям. Как известно, в имени *Salvatore* (в сокращенной форме *Salvator*) ударение падает на гласную *о*: *Сальватóр*. Гумилев переакцентирует слово, чтобы соблюсти ритм четырехстопного хорея.⁷²

В поэзии Михаила Кузмина итальянские слова и имена естественным образом сосредоточены в циклах *Стихи об Италии* (сб. *Нездешние вечера*) и *Путешествие по Италии* (сб. *Параболы*), но не только. С одной стороны, в его стихах отмечаются аналогичные тенденции, как в поэзии Блока и Гумилева. Что касается примеров из Блока, то здесь небезынтересно отметить 'ответ' Кузмина на одну блоковскую рифму. Имеется в виду тройная рифма: *Равенна / нетленна / благословенна (Равенна, 1920)*, т. е. явная реплика на блоковскую *бренно / Равенна*. Также перекликаются с блоковскими рифмы на имя *Франциск (низко / Франциска; Ассизи, 1920; писк / Франциск; Поездка в Ассизи, Апрель, 1921)*, где в обоих случаях ощущим их разговорно-бытовой характер. Как и у Блока, у Кузмина есть рифма *Марко / жарко (Св. Марко, 1919)*, где приводится итальянская форма имени евангелиста, и, таким же обра-

⁷⁰ Вообще невнимание к фонетической передаче итальянских двойных согласных – это почти правило: см., например, у Комаровского: *нагреты / Тинторетты (Пылают лестницы и мраморы нагреты, 1912)* или *Джотто / остроты (Гляжу в окно вагона-ресторана, 1913)*; у С. Городецкого: *Боттичелли / цели (Савонарола, 1912)*

⁷¹ В те же годы Вяч. Иванов предпочитает русифицированный вариант *Либуернапо* следам Баратынского.

⁷² Городецкий, наоборот, в стихотворении *Микеланджело* (1912) передвигает ударение: *спор / скульптур*.

зом, опять в стихотворении *Равенна* (1920), мы находим ‘гумилевскую’ рифму *двери / Алигьери*. Однако по своему составу ‘итальянские рифмы’ Кузмина более сложные и демонстрируют большее знание итальянского языка вообще и итальянской просодии в частности. Единственным исключением является трактовка фамилии Микеланджело в стихе: «Сивиллой великого Буонаротта» (*Тразименские тростники*, 1919 или 1920). Перед нами как будто родительный падеж варианта *Буонаротто* (вариант фамилии великого художника, часто в сопровождении артикля, «il Buonarroto», как всегда представляет двойное **р** и одно **т**).

Повторяю, это исключение, так как у Кузмина, напротив, встречаются даже очень изысканные и сложные рифмовки, построенные на итальянских именах. Приведу, как пример, составную рифму *бороться ли / Гоццолы* (*Невнятен смысл твоих велений*, 1921) или глубокую *не роза / Чимароза* (*Венеция*, 1920). Особенно интересно применение слов на латинице в окончании стиха. В первой строфе стихотворения *Из поднесенной некогда корзины* (сб. *Сети*) мы встречаем вместе с рифмой *корзины / Розины* и рифму *роза / rispettosa* (Кузмин приводит целую цитату из арии *Севильского цирюльника* Россини: «Io sono docile, io sono rispettosa»). В стихотворении *Эней* (1920) Кузмин в рифменной позиции ставит латинские слова: *тумана / «Pax Romana»*⁷³, но особенно интересным оказывается стихотворение *Утро во Флоренции* (1921): *Or San Michele, / Мимоз гора! / К беспечной цели / Ведет игра* (далее перекликается и рифма: *апреле / деле*). Перед нами приблизительная рифма (*Michele / цели*), вполне нормальная при редукции, но как поступить с произношением итальянского имени? Редуцировать ли его? Аналогичные вопросы возникают в стихотворении *Колизей* (1921). «Лунный свет на Колизее / Видеть (стоит una lira) / Хорошо для *forestieri* / И скитающихся мисс. / Озверелые затеи / Театральнойшего мира / Помогли гонимой вере / Рай свести на землю вниз...»⁷⁴ Здесь же – точная рифма, поскольку итальянское слово можно произнести нормально *forestieri* русское *вере* редуцировать (см. также рифму *Неми / измене – Озеро Неми*, 1919).

Встречается также явно неточная рифма: *Appia/ памятью* (стих. *Катакомбы*, 1921), что подтверждает мастерство Кузмина в применении иностранных слов в поэтической функции⁷⁵. Данное обстоятельство наблюдается и в сложном звуковом плетении кузминского стиха. См., например, следующее созвучие: «Словно *Тьеполо* расплавил / Теплым облаком атласы...» (*Венеция*, 1920).

Как в случае *Гоццолы*, Кузмин вообще показывает всегда хорошее знание итальянской просодии. В итоге он всегда правильно ставит ударения (явный пример фамилия *Дандоло*, или имя *Паоло*: «Лавровский, Паоло с Франческой», <*В.К. Лавровскому*>, 1921).

Таким образом, как и следовало ожидать, мы видим, что употребление итальянских слов и имен глубоко маркирует фонологические и семантические контуры стихов Блока, Гумилева и Кузмина об Италии. Владение языком и восприятие итальянских реалий у каждого были разные, но у всех они с одинаковой силой действовали на поэтическое строение стиха. Если Кузмина отличает безусловно более глубокое, разнородное и подлинное знание итальянской культуры и итальянских реалий, то Блок на итальянском материале создает в своей поэзии истинный и оригинальный мифотворческий пласт.

Данная заметка – лишь небольшой вклад в решение проблемы о роли итальянского языка в творчестве русских поэтов, тогда как сама тема затрагивает большинство поэтов XIX–XX веков⁷⁶. Что касается начала XX века, то, на мой взгляд, именно творчество про-

⁷³ Ср. у Комаровского рифму-анаграмму: *Тоскана/ стакана* (*Гляжу в окно вагона-ресторана*, 1913).

⁷⁴ См. у Комаровского рифму *скоро/ Casad'oro* (*Утром проснулся рано*, 1912).

⁷⁵ Неточные рифмы применяет с итальянскими словами С. Городецкий. См., например, *Джинестри / сестри* (*Джинестри*, 1912).

⁷⁶ О поэзии XIX века и, в частности, лирике Пушкина см. нашу статью «Итальянизмы в поэзии русского романтизма. Материалы к теме на примере *Сенсаций и Замечаний Госпожи Курдюковой* И.П. Мятлева» (в печати).

анализированных здесь авторов (в том числе, конечно, и Вяч. Иванова) дает наиболее точное представление об общих поэтических ориентирах эпох, являясь в этом смысле особенно репрезентативным. Сказанное не исключает того, что подобный анализ следует применить к итальянским стихам других крупных поэтов (от Мережковского до Мандельштама и Ходасевича), чтобы создать цельную и органичную картину итальянизмов в «тексте Италии» поэзии русского модернизма.

Литература

Цивьян Т.В. 1990 – К рецепции Италии в русской поэзии начала века: Комаровский // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. М., 1990: 90—95.

Цивьян Т.В. 1996 – Странствие Ахматовой в ее Италии // *La Pietroburo-go di Anna Ahmatova*. Bologna, 1996: 48—53.

Цивьян Т.В. 1997 – «Образ Италии» и «образ России» в последнем стихотворении Баратынского // *Archivio italo-russo*. Русско-итальянский архив. Trento, 1997: 85—97.

Цивьян Т.В. 2006 – «Умопостигаемая Италия» Комаровского //

В. Комаровский. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000: 443—453.

Гардзонио С. По поводу «фэзуланского» сонета Вячеслава Иванова //

С. Гардзонио. Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М., 2006: 9—15.

Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. *Гаспаров М.Л.* Рифма Блока // М.Л. Гаспаров. Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997: 326—339.

Людмила Зайонц (Москва) **Naturanaturans: К поэтике антропоморфного пейзажа у Семена Боброва**⁷⁷

Ландшафт нужно ощущать как тело.
Новалис. Фрагменты

Поэзию Семена Боброва, о которой мне уже не раз приходилось писать, не принято рассматривать как новаторскую – слишком тяжелым грузом легла на нее печать «архаизма». Та же судьба постигла его натурфилософские тексты, квалифицированные несколько сбивой с толку критикой как не совсем удачные эксперименты в области то ли дидактической, то ли описательной поэзии. В антологиях русской философской лирики он тоже не значится и по понятным причинам не входит в узкий круг отечественных поэтов-пантеистов. Между тем в своем понимании литературного ремесла С. Бобров предвосхитил методологический принцип Шеллинга, сформулированный им в 1798 г. в «Философии природы»: «Чтобы познать <природу. – Л.З.> нужно проследить этот процесс, т. е. понять творчество природы, а не описывать только ее продукты. Отражение творчества есть воспроизведение, вторичное порождение природы в мысли. <...> Философствовать о природе значит создавать природу» [цит. по: Фишер, 410]. Филологически осмысленный акт сотворчества резко выделял натурфилософскую лирику Боброва из массы ему подобных, как в ряду его современников, так и пол-века спустя.

Литературным дебютом Боброва стало поэтическое переложение первой главы книги Бытия. Ода называлась *Размышление на первую главу Бытия* [ПТ, 1–5]⁷⁸. Образ Создателя и роль поэта как его соавтора были поняты Бобровым в духе Просвещенного века: Бога-творца он заменяет Богом-мыслителем. В прологе стихотворения Бог изображается носителем идеи мира, его *чертежа*: «Се образ он существ не созданных чертит / И будущее их движенье умо-зрит!..» Представление о движении к самому Творцу в данном случае неприменимо, ибо он абсолютен и самодостаточен (о чем свидетельствуют в том числе обслуживающие образ пассивные глаголы: *созерцает, умо-зрит, зрит чудяся, видит, чертит* <в значении *чертит в мысли*>). Бог предстает как *умо-созерцатель* своего будущего творения, автор небесного проекта.

Активным и деятельным началом становится сам мир. В центральной части текста, воспроизводящей картину первых дней творения, роль Творца берет на себя природа. Структуру библейского текста, где четко фиксируются начало и конец каждого дня (*И сказал Бог... – И был вечер и было утро...*), Бобров не использует. Акты творения у него перетекают один в другой, сливаясь в едином потоке. Объекты, которыми постепенно наполняется мир, возникают и затем развиваются в своем естественном ритме. С этой идеей тесно связана грамматика текста. Предикативные формы, обозначающие действие и движение и стоящие в активном залоге, соотносятся, как правило, не с «дланью господней», а с элементами мира: Землей, Солнцем, Луной, звездами, флорой и фауной.⁷⁹

Свою задачу Бобров видит в том, чтобы суметь воссоздать и Божественный «чертеж», и его земную проекцию, которая для него не что иное, как Идея, воплощенная в «идеальную»

⁷⁷ Статья написана при финансовой поддержке гранта NWO–РФФИ № 05–06–89000a.

⁷⁸ В издании 1804 г.: *Размышление о создании мира по черпнутое из первой главы Бытия* [Бобров, III, 3–8].

⁷⁹ Здесь Бобров расходится с традиционным для рационалистов XVIII в. представлением о Боге, согласно которому Бог – Великий механик (деистический «перводвигатель»), запустивший грандиозную машину, ср. у Радищева: «Первый мах в творении всесилен был; вся чудесность мира, вся его красота суть только следствия» [Радищев, 392].

форму. «Идеальная» форма – это форма, одухотворенная Любовью, т. е. упорядоченная, гармонизированная, «приявшая чин». Акты творения выстраиваются как череда «идеальных» состояний, для поэтического воплощения которых Бобров подыскивает современные и, следовательно, наиболее совершенные, с его точки зрения, культурные модели (формы «порядка»).

Исключение составляет стих *Земля же была невидима и неустроенна: и тьма над бездною* (мир до порядка); он разворачивается Бобровым как бы в стихийном режиме, складываясь в строфу с уплотненной и принципиально «неупорядоченной» инструментовкой:

Се в тайной мрачности сокрыто вещество!
Се в чреве Хаоса лежащее естество
Вокруг объемлемо всеродною водою
Над коей вечна ночь, исполненная тьмою,
Как черный занавес опущенный висит <...>
Стихии спорные не зная прав своих
Вооружаются против себя самих. —
Где гореносный о г н ь волнуясь краснеет
Там зыблющись в о д а тесняся, вкупе рдеет;
Где вержется з е м л я, иль где бугром лежит,
Там воздух рвет ее и вихрем в бездну мчит;
Иль вдруг – все три одну, иль трех одна разит.
<разрядка Боброва>

Резкие стыки звонких и взрывных (б / з / д), шипящих и глухих взрывных с аффрикатой (чр, хр, рж, кр) плюс тяжелая аллитерация создают при «хаотичности» инструментовки образ дисгармонии, близкий к какофонии. Цвет, свет и движение сливаются в единое действие: *краснеет – волнуясь, рдеет – тесняся, зыблющись*. Хаотичность действия выражается в его принципиальной разнонаправленности: на себя – со значением удвоения действия через деепричастный оборот – *волнуясь краснеет, зыблющись... тесняся... рдеет*, и во вне – *рвет ее, в бездну мчит, разит*. Стихии – огонь, вода, земля, пространственно не фиксируются, их «смещение» происходит везде и одновременно: где одно, там и тогда же – другое. Возникает картина разнородного, «кипящего» и одновременно разорванного на части пространства – войны стихий.

Когда же «любовь втекает в смесь, и смесь приемлет чин», стилистика меняется. Акт творения, как уже говорилось, моделируется в соответствии с избранным для него культурным эталоном: создание флоры превращается в пасторальный пейзаж, исполненный в стилистической манере эклог и идиллий Сумарокова и воссоздающий образ первозданной гармонии, «златого века естества»:

Здесь к тверди мшистый холм подъемлет верх крутой;
А тамо дол лежит покрытый муравой;
Здесь дремлет в тишине дремучий лес тенистый;
Где отголос немый твердит воздушны свисты;
А тамо с крутизны серебристый ключ бежит
И роя новый путь в траве молодой журчит.

Это пространство уже и обозримо, и сбалансировано: в нем как бы на равном удалении друг от друга расположились лес, холм, дол и ручей; ритмичная анафора *здесь – а тамо* используется как демонстрационный жест, предельно ясно выстраивающий компози-

цию пейзажа. Перемещение точки зрения вводит в нее дальний – *горы, ручей, долина*, и ближний – *лес, холм* – планы, открывая перспективу. Используя, по сути, тот же прием, что и в предыдущем фрагменте, Бобров создает прямо противоположный ему образ «идеальной природы», ландшафтную модель земного порядка.

Сотворение небесных звезд и светил предстает в виде модели гелиоцентрической системы, где царит естественно-научный лексикон (*равновесие, планеты, механизм, системы, средоточие*), позаимствованный отчасти из кантемировского перевода «О множестве миров» Фонтенеля:

Внезапу звезд полки чредились в небе синем,
Где любопытный свой мы токмо взор не кинем, —
Бог тяжесть нужную вложил в то время в них
Для равновесия и для движенья их.
Все к средоточию систем своих стремятся;
Все паки отразясь от онаго далятся;
Планеты феб влечет, а те его влекут,
Сей силой все миры порядочно текут.
Сей механизм простейший, но чудесной
Являет, сколь премудр Перст силы пренебесной.⁸⁰

Для бобровской концепции мира особенно характерен первый стих отрывка, начиная с которого космос выстраивается в гелиоцентрическую систему как бы сам собой. Бог лишь создает условие для движения небесных тел, «вложив» в них «нужную» массу. Основой небесного порядка становится ньютоновский закон всемирного тяготения: «Планеты феб влечет, а те его влекут». Идея «равновесия» присутствует в самом построении строфы, разбитой на соразмерные друг другу фразы-двустипия. Весь фрагмент, таким образом, структурируется как поэтическая модель «идеального» универсума.

Однако наиболее интересен для нас День шестой, когда Бог сотворил фауну. Безусловным образцом и последним словом в современной литературе была здесь песнь VII поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». С Мильтоном Боброва сближает не только экзотический бестиарий, но и особый интерес к содержанию 24-го стиха: *И рече Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, зверей и гадов земных по роду их...* Милтон в поэме продолжает: «Земля повиновалась; мгновенно разверзла она плодородные недра и произвела разом бесчисленных тварей <...> Вышел из земли, как из своего логовища, хищный зверь <...> подымаются барсы, леопарды и тигры, подобно кроту, буграми взрывая вокруг себя землю; быстрый олень выставляет из-под земли ветвистые рога, <...> вот выходит до половины лев, когтями раздирая землю, чтобы освободить остальную часть тела...» [Милтон, 150—151]. Следует помнить, что Бобров, будучи прекрасным англистом [см.: Письма, 400, 403; Зайонц 1985; Altshuller], читал Мильтона, вероятнее всего, в подлиннике, и если отталкивался от него, то отдавал себе отчет в степени допускаемой им «поэтической погрешности». Так мильтоновский стих о появившемся до половины льве превращается у Боброва в характерную для него анаморфозу: «Там полживотным быв и полземлей тигр дикий, / Отверзши зев, пустил в пустыне первы рыки» <курсив мой. – Л.З.>. Милтон для Боброва, скорее, великий постановщик, мастер экспозиции, чем образец для подражания, так как последнему важна не панорама библейского акта, а метаморфизм «природного вещества»:

⁸⁰ Ср.: «...Первого виду звезды – называются неподвижные, вторые *планеты*. Греческое есть звание сие: *πλανήτης*, что свойственно по-русски толкуется блудящие <...> Верят ныне, что весь мир таков есть в своем величестве, каковы часы (ср. у Боброва: *механизм*) в своей малости и что все в нем делается через движение некое установленное, которое зависит от *порядочного* учреждения частей его <...> *Средоточие*. Средняя точка, центр» [Кантемир, 391, 406, 414].

Одушевленный прах с восторгом в поле рыщет;
Прах ржет в лице коня, в долине пищи ищет;
Двуветвистый елень, покрытый серым мхом,
Отрясши персть, летит к ключу иль в зланный дом;
Там бурый лев скакнув из недр скудели чермной,
Пустил торжественный свой рев по роще темной;
Там шаткий холм идет, иль сей огромный слон,
Являет блеск ума, чтит утром солнце он;
Там полживотным быв и полземлей тигр дикий,
Отверзши зев пустил в пустыне первы рыки;
Там мелка персть бежит; там прах ползя сипит;
Там крылатеет пыль; перната пыль жужжит.

Описание исхода животного мира из земных недр сжимается Бобровым до той предельной точки, в которой открывается суть происходящего, здесь – переход от небытия к бытию, где образуется «онтологический гибрид», а в поэтическом тексте – метафора, способная отразить пограничное состояние каждого организма: «крылатеет пыль», «персть бежит», «прах ползя, сипит», «прах ржет»⁸¹. В этом алгоритме начинает формироваться более сложная художественная логика, близкая к маньеризму и направленная, тем не менее, на решение той же задачи, ср. у Боброва: «двуветвистый елень покрытый серым мхом...» или «там шаткий холм идет иль сей огромный слон...» В обоих случаях перед нами не просто метафорическое сравнение (оленья шерсть = серый мох, слон = шаткий холм), но и своеобразный «рудиментарный» признак: земной утробой для одного была покрытая мхом земля (земля тундры, ср. у Державина в *Осени во время осады Очакова*: «Ушел олень на тундры мшисты...»), и поэтому он вынес на себе ее остаток (мох); для другого – соразмерной величины возвышенность, которая вместе с ним и сошла с основания («холм идет иль огромный слон?»). Сотворение фауны предстает, таким образом, как метаморфозы земли: она изменяется, переходя из одной формы в другую.

В определенном смысле бобровское *Размышление о создании мира* – сочинение авангардистское, если судить по количеству и качеству предложенных в нем новаций. Вместе с тем в синтетическом и пестром стиле оды угадывается интеллектуальная атмосфера Московского университета 1770–1790-х гг. В литературном и масонском окружении Боброва культивировалось именно это умонастроение, впрочем, в рамках утвержденной системы приоритетов: духовная и эпическая поэзия, мистика, герменевтика, философия, естествознание. Научные идеи Ньютона, Декарта, Гершеля, Ломоносова легко уживались в поэтическом сознании людей этого круга с теориями И. Кеплера, Дж. Бруно, мистикой Парацельса и Сен-Мартена, «христианским пантеизмом» Бёме, натурфилософией Лейбница и Спинозы. Отголоски этих учений отчетливо слышны в первой части оды Боброва (во второй предпочтение отдано идеям Ш. Бонне и Ж. Бюффона)⁸². Мысль о творческой сущности мироздания – базовая для философов-пантеистов. В онтологии Спинозы, оказавшей впоследствии влияние на

⁸¹ Знакомый с идеями Джордано Бруно, Бобров словно апробирует выдвинутый им принцип диалектического познания природы: «Кто хочет познать наибольшие тайны природы, – пишет Бруно, – пусть рассматривает и наблюдает минимумы и максимумы противоречий и противоположностей. Глубокая магия заключается в умении вывести противоположность, предварительно найдя точку объединения» [Бруно 1934, 210].

⁸² Примерно в эти же годы в Лондоне появляются сочинения врача, поэта, философа и естествоиспытателя Эразмуса Дарвина, автора книги «Ботанический сад» (1791) и поэмы «Зоономия» (1794–1796), в которых излагалась теория эволюции земли и изменения растительных и животных видов под воздействием внешней среды. Произведения Э. Дарвина особенно близки поэтической натурфилософии Боброва, однако сведениями о его знакомстве с творчеством Дарвина мы пока не располагаем.

философию Гердера, под движением понимаются метаморфозы материального мира. Природа предстает как сильное творческое начало (*natura naturans*). Бог, в понимании Гердера – это уже сам мир, состоящий из действующих органических сил, находящихся в постоянном изменении и развитии. Божественная сила осмысливается как творящая и одновременно творящаяся – идея, развиваемая еще в начале XVII в. Якобом Бёме, который подчеркивал, что «божественная сила <...> формируется в процессе самого творчества природы» [цит. по: Левен. 72]. Задача философа, по Бёме, «заключается <...> в том, чтобы “раскрыть тайны” процесса превращения бесформенной массы, потенции в качественно разнообразный мир» или, в терминологии Беме, перехода н и ч т о в н е ч т о (ср. у Боброва в *Размышлении*: «Лишь зарево сие дел Божьих просияло; / То вдруг из н и ч е г о быть н е ч т о начинало; / Но н е ч т о не мечта, а в е щ е с т в а з а ч а л о»). Философ должен «концентрировать свое внимание не столько на рассмотрении качественного мира самого по себе, сколько на анализе его становления» [там же; см. также: Беме, 340]. Эта мысль переходит и развивается в «Философии природы» Ф. Шеллинга.

В один год с ней, в 1798 г., Бобров издает свой поэтический опыт философии природы – поэму «Таврида». Если бы России довелось пережить эпоху Возрождения, то натурфилософский опыт Боброва стал бы одним из наиболее ярких образцов позднего русского «ренессансного барокко»⁸³. Понимая всю условность термина, трудно отказаться от него в разговоре о поэтике С. Боброва, поскольку именно это сочетание оказывается для нее наиболее адекватным определением. Интерес к итальянским и испанским писателям барокко (Тассо, Грассиан, Марино, Тезауро) прочно держится в России с конца 1730-х гг., возрастая по мере приближения предромантической эпохи. В русле этого интереса шло и усвоение Бобровым принципов европейского маньеризма [см.: Зайонц 1995—1995]. Вместе с тем актуализация барочной стилистики на сломе двух эпох – явление в целом закономерное, так как барокко объединяет в себе определенные черты вкуса (культурный полилингвизм, стремление к яркой метафорике, соединению несоединимого), присущего культуре пограничных эпох [см.: Аверинцев, 298]. «Таврида», действительно, отличалась беспрецедентным для русской литературы жанровым синкретизмом, но ее романтический естественно-научный энтузиазм, безусловно, был завещан Боброву культурой Возрождения.

Здесь нельзя не упомянуть о столь характерном для Ренессанса интересе к зоологии, ботанике, редким животным и растениям, проявившемся в издании иллюстрированных книг-гербариев, зоологических и ботанических садах, разбитых при университетах Падуи и Пизы, а затем в Германии и Нидерландах. С этим временем связан расцвет антропологии, медицины, алхимии и минералогии, изучавших природу как целое (Парацельс, Кардано, Агрикола), развитие пантеизма с его идеями макро– и микрокосма, философские поиски синтеза etc. Весь этот комплекс философско-эмпирического интереса к природе, возродившийся на излете XVIII в. в России, найдет свое концептуальное воплощение в поэзии С. Боброва. С одной лишь поправкой: объектом приложения этого интереса станет для него в эти годы не абстрактная вселенная, а реальное пространство Крымского полуострова: «Перед вами как будто не поэма, – писал о «Тавриде» И.Н. Розанов, – а каталог минералогического кабинета или описание гербариума. Бобров как будто старался создать русскую номенклатуру в области ботаники, зоологии, минералогии и многие названия, очевидно, придумывал сам» [Розанов, 386]⁸⁴. Интерес Боброва к этой проблематике вполне соответствовал охватив-

⁸³ О термине см.: Лихачев, 321—322; ср. поддержанное Д.С. Лихачевым размышление А.А. Морозова о сложной природе восточнославянского барокко XVII в. и, соответственно, русского барокко XVIII в., в контексте которых шло усвоение идей Возрождения. В результате, считает А.А. Морозов, «барокко как бы приняло на себя функцию Ренессанса, облекая в свои формы его запоздалые проявления» (Морозов 1962, 17). Именно этот культурный синтез Д.С. Лихачев определил понятием «ренессансное барокко».

⁸⁴ Из многочисленных русских ботаников того времени, которые Бобров мог держать в руках, укажем «Дикционер или

шему научную и массовую литературу конца XVIII в. естественно-научному буму. Однако были и другие причины столь специфического выбора. В 1783 г. Крым был присоединен к России. На рубеже XVIII—XIX вв. он превращается в уникальную природную лабораторию, где трудами российских естествоиспытателей П.С. Палласа и К.И. Габлица воплощается в жизнь идея «земного рая»: Паллас и Габлиц «создают особый тип крымского сада, в котором редкие растения, словно в живом музее, восхищали изумленных путешественников обилием и разнообразием произрастаний. В этих садах природа являлась как чистая могущественная и плодотворная сила» [Сытин]⁸⁵. Волею судьбы С. Боброву, служившему в 1790-е гг. переводчиком при разных ведомствах Черноморского флота в Крыму и совершавшему частые поездки по полуострову, выпадает роль непосредственного наблюдателя и хроникера этих преобразований. Работая над «Тавридой», он широко использует сочинения Габлица и Палласа, порой перелагая в стихи целые фрагменты их текстов без всякой, впрочем, ссылки на источники [см.: Сытин]. Хотя, возможно, их-то и имеет автор в виду, возлагая надежду на неких «одушевленных Минервой Россских Геркулесов», которые

И преселили в мирны сени
Столетни опыты Европы
На помощь медленной природе... (IV, 190—191)

Мифопоэтическое отождествление Таврии с «идеальным пространством» отразится в символической архитектонике поэмы, где крымская природа будет осмыслена как модель универсума [см.: Зайонц 2004]. Особую роль в этой модели играет география полуострова – главное действующее лицо поэмы. Вслед за своими учителями-натурфилософами Бобров исходит из представления о том, что «в природе мертвенности нет, но все в движении, все живет» (III, 202). Идея была воплощена в тексте настолько рельефно, что даже обратила на себя внимание критики: «Все находится в движении, во цвете. Все живет и дышит, – писал в 1805 г. о «Тавриде» «Северный Вестник». – <...> Кратко сказать: Таврида <...> столь разнообразна, сколь разнообразна Природа в ней описанная. Муза г. Боброва, подобно баснословному Протею, приемлет тысячу различных и сходных с обстоятельствами видов...» [Александровский, 309, 311]. Таким образом, от автора критического разбора не укрылась и вторая, не менее важная, особенность поэмы: «изоморфизм» языка и объекта ее описания.

В наибольшей мере это можно отнести к тем фрагментам, где перед читателем разворачиваются картины природных катаклизмов: грозы, бури, землетрясения, извержения вулканов и пр. Для Боброва это те моменты в жизни природы, когда ее скрытые творческие силы пробуждаются и выходят наружу, природа оживает – и тогда метаморфоза совершается на глазах. Зрительный эффект оказывается тем сильнее, чем свободнее Бобров чувствует себя в области языка. Описание «оживающего» полуострова превращается в одну большую Метафору Метаморфозы, в которой объединяются значения ландшафта и живого организма:

Регениар» К. Кондратовича [Кондратович] и «Описание растений Российского государства» П.С. Палласа [Паллас 1785]. Кроме того, существовало и два фундаментальных труда, специально посвященных природе Крыма, с которыми он был определенно знаком, – это «Физическое описание Таврической области, по ее местоположению, и по всем трем царствам природы» К.И. Габлица (1785) и «Краткое физическое и топографическое описание Таврической области» П.С. Палласа (1795) [Габлиц; Паллас 1795], из чего следует, что терминологическая часть поэмы, за некоторым исключением, не так оригинальна, как это поначалу представляется.

⁸⁵ В начале 1800-х гг. Габлиц, как отмечает в своем исследовании А.К. Сытин, организовал школы лесоводства в Царском Селе (1803) и Козельске (1805), а Паллас в 1804 г. открыл в Судаче училище виноградарства и виноделия. В 1795 г. Паллас переселяется в Крым, где живет в подаренном ему Екатериной II имении Шулю неподалеку от Чоргуни, имения Габлица, которого Паллас «нередко по-соседски навещает, считая этот уголок Крыма одним из красивейших» [Сытин]. Выражаю глубокую признательность А.К. Сытину за предоставленные материалы.

темя, утроба хребтов; ребра, чело, око, гортань горы; *пасть, зев с торчащими оплотами зубов, чрево утеса, стан холма, нарывы вулканов, морщины вод* и т. д. Метафора вскрывает видимую поэтом анатомию объекта, «оживающий» ландшафт конструируется как антропо-пейзаж.

Дальнейшую «креативную» функцию берет на себя грамматика текста, в рамках которой, собственно, и происходит антропоморфизация пространства. Предмет ландшафта и его физиологический признак соотносятся как часть и целое:

Холмы, имеющие круглый стан... (IV, 136)

Мыс внутрь пучины...
Простер высоки рамена (IV, 135)

Где те надменны облака,
Которых высоте ужасной
И их косматому лицу
Внизу дивится сын долины... (IV, 44)

Примененная в последнем примере инверсия приводит к тому, что смысловой акцент перемещается на финальную часть фразы, выдвигая на первый план синтаксическое ядро придаточного предложения: сын долины – дивится – косматому лицу. Владелец косматого лица (облака, субъект действия) из картины фактически выпадает, «свертываясь» до притяжательного определения «их» при собственном признаке. В результате ничего, кроме «косматого лица», перед глазами сына долины и не «открывается». В еще более смелой картине, в которой некий «утес близ Ялты <...> громко треснувши в вершине / Обрушился в свою же пасть» (IV, 135), значения части и целого и вовсе меняются местами: целое (утес) как бы оказывается меньше своей части (пасть утеса), часть вмещает в себя целое. Возникает сюрреалистический образ, усиливающий необходимый поэту «физиологический» эффект: разрушающийся «зияющий» утес предстает в виде собственной разверстой пасти. Часть и целое как бы отождествляются. Это приводит к тому, что *утес* и *пасть* утеса фигурируют в описываемом пейзаже как равнозначные объекты. Этот прием Бобров с успехом использует и дальше, ср.:

<о вулкане> ...трусy ... в чреве заревев подземном,
Зевнули; – горы пали в гроб (IV, 289)

Разрушение гор преподносится как превращение их в нечто пространственно и рельефно противоположное – верх опрокидывается вниз. Более чем вероятно, что слово *гроб* для Боброва становится в данном случае единственным вариантом для обозначения низа, а именно впадины, поскольку выступает как фонетически перевернутая форма слов *гора* и *горб* (выпуклость). Образ «горы зевнули» вносит в картину одновременно и антропоморфный, и символический оттенки, связанные с семантикой смерти: в первом случае актуализуется ассоциация с физиологическим рефлексом (предсмертная зевота), во втором – с символической «пастью смерти», ср. у Державина в оде *Водопад*: «Не упадет ли в сей зев / С престола царь с друг царев...» Для вящей живописности мотив «подземного рёва» (РЕВ – ЗЕ/МН) поддерживается фонетическим рисунком: тРусы чРЕВЕ ЗаРЕВЕВ подЗЕМНОм ЗЕВНули.

Если в приведенной выше группе цитат в роли субъекта предложения (главного персонажа) грамматически оказывался элемент неживой природы (холм, облака, мыс), то в целом

ряде случаев антропоморфные признаки полностью заполняют пейзажное пространство, практически растворяясь в нем:

<Рыбы> ... за собою оставляют
Кругов морщины по водам... (IV, 262)

<Источники> ... от горных ниспадая ребр... (IV, 138)

<Воздух> ... чрез разрыв гортани горной
Раздал громовый звук разящий... (IV, 137)

Он к темю сих хребтов влечется... (IV, 198)

Лишь слышен только дикий стон
Из сердца исходящий гор... (IV, 199)

Перед нами уже не горы или воды, но *морщины* вод, *сердце* гор, горные *ребра*, горная *гортань*. Более того, действие, описанное в каждой фразе, оказывается направленным на антропоморфный признак, усиливая таким образом семантику последнего: 'рыбы по водам оставляют – *морщины*'; 'источник ниспадает от *ребр*'; 'воздух влечется – к *темю*'; 'стон исходит – из *сердца* гор'; 'воздух раздал звук – чрез *разрыв гортани*'. По этому принципу в основном и моделируется «оживающий» ландшафт:

Многоголавый горный стан
Возносит смуглое чело (IV, 37)

Нарывы рдяны, зрея,
Расторглись, лаву испуская (IV, 133)

Бледнеют чресла облаков
От яркого лица огней,
Бледнеют бедра гор камнистых (IV, 213)

Подмена объектов их антропоморфными образами приводит к метаморфозе самого пейзажа. Черты реального ландшафта отступают, и на первый план выходит изображение огромного живого организма. Географический рельеф предстает в виде его отдельных частей и органов (пасть, чрево, бедра, мышцы, ребра, нарывы). Бобров не описывает, а «анатомирует» природу, как естествоиспытатель обнажая ее внутреннее устройство.

В этих ренессансных по духу и барочных по форме штудиях отчетливо проступает обновленная в эпоху Возрождения мифопоэтическая концепция макро– и микрокосма⁸⁶. Парацельс создает «хиромантию» растений, изучая их рост и разрушение и отождествляя с человеческим организмом. Одушевленным телом видит Землю Дж. Бруно, выстраивая бесконечные ряды изоморфизмов: катар, рожа, мигрень и прочие недуги соответствуют в его космоантропологии туману, дождю, зною, грому, молнии, землетрясению и пр. [см.: Бруно

⁸⁶ В их основе – общие для многих культур космологические представления о человеке и его составе (плоти), восходящем «к космической материи, которая, „оплотнившись“, легла в основу стихий и природных объектов (например, элементов ландшафта). Известен целый класс довольно многочисленных текстов, относящихся к самым разным мифопоэтическим традициям и описывающих правила отождествления космического (природного) и человеческого (плоть – земля, кровь – вода, волосы – растения, кости – камень, <...> дыхание /душа/ – ветер» и т. д. [см.: Топоров, 12].

1936, 65–152]. Шарль Булье, ученик Николая Кузанского, создает учение о «чувствах» и «состояниях» Вселенной, обладающей, подобно человеку, собственным эмоциональным и жизненным ритмом (ср. как отголосок у Боброва: «Страстей движенье ощущаешь, / Как некий странный бег комет» – II, 3).⁸⁷

Живопись Возрождения стала и популяризатором, и исследовательской лабораторией интеллектуальных завоеваний эпохи: так появляются эзотерические «растительные» виды Альтдорфера, вегетативные «портреты» Арчимбольдо, южноголландские антропоморфные пейзажи, в которых метафора «тело природы» визуально реализуется. Детально выписанный ландшафт в этих полотнах – барочная обманка, оборачивающаяся изображением гигантской головы, или любой другой части земного «тела», покрытого, как кожей, корой или каменным панцирем, морщинами и складками в виде расщелин и оврагов, волосами из деревьев и кустарника.⁸⁸

«Ландшафтная живопись» Боброва органично вписывается в этот ряд. С тем же комплексом натурфилософских идей корреспондирует и важная для него мысль о движении в природе, мысль, которая, «анемируя» ландшафт, заставляет его двигаться в буквальном смысле:

Хребты подверглись превращениям (IV, 134)

Мыс ... растет из шумной глубины (IV, 132)

Взревел в подземном лоне клочок,
Хребет сей скрипнул, – отступил (IV, 70)

Скалы сдвигаясь с основанья,
Шли силой некою вперед (IV, 137)

Пространство страшное долины <...>
Содвинулось от основанья,
Пошло – и стало в лоне моря (IV, 138)

Стада, – сады, – и цветники,
Как на невидимых колесах
Переселились в чужду область (IV, 139)

Появляющееся в последнем примере «средство передвижения» лишь подчеркивает масштаб происходящего. Без него метафора *стада, сады – переселились* не исчезает, однако хронотоп ее резко сокращается. «Переселение» же «на колесах» исключает мгновенность, развертывает образ во времени и пространстве и одновременно увеличивает его метафори-

⁸⁷ Свои идеи Шарль Булье (Carolus Bovillus) изложил в трактате «Liber de intellectu; Liber de sensu; Liber nihilo; Ars oppositorum; Liber de generatione; Liber de sapiente, etc.» (1570).

⁸⁸ См. собрание Художественного музея в Брюсселе. Дидактической кальвинистской антитезой этому виду пейзажа были эмблематические композиции в жанре «Vani-tas», составлением которых увлекался голландский анатом Фредерик Рюйс. На гравюре Корнелиса Хейбертса 1709 г., приложенной к описанию Анатомического кабинета Рюйса, мы находим тот же барочный антропопейзаж, но уже в состоянии его «физического распада», естественного «разложения» – в значении назидательного Memento mori: «„Скалы“, – описывает композицию А.А. Морозов, – сложены из набальзамированных внутренностей, имитирующих природные камни. На этих „скалах“ растут „деревья“, стволы и сучья которых сделаны из бронхов и крупных кровеносных сосудов, переходящих в тончайшие веточки капилляров. На одном сучке посажено чучело птички. Три детских скелета в патетических позах – один <...> прижимает костлявую руку к пустой грудной клетке, другой утирает „слезы“ „платком“, изготовленным из легкого» [Морозов 1974, 195].

ческий объем, закрепляя мифологическое отождествление флоры и фауны полуострова с гигантской колесницей.

Как явствует из примеров, основной тип ландшафтных метафор у Боброва возникает на стыке *живое – неживое, подвижное – статичное, пластичное – жесткое, текучее – твердое*. Превращение из неживого в живое, происходит, как правило, там, где потенциально существует наибольшее сопротивление материала: «реветь», «сдвигаться», «ползти», «кипеть» Бобров заставляет по преимуществу твердую породу. Любопытна на этом фоне «метаморфоза» водной стихии – подвижной, пластичной и текучей – где «сопротивление материала» практически отсутствует. Вот одно из описаний шторма:

Валы стремятся друг за другом,
Напружа выи горделивы. —
Девятый вал хребтом горы
Напыщившись валит из бездны
И прочи зевом поглощает; —
Нахлынув на песчаный брег,
Взбегает – пенится – ревет... (IV, 217)

Бурлящее море – это естественный двойник ожившей земли. Открывшуюся родственность двух стихий Бобров передает, уравнивая их физическую природу. Море наделяется признаками «бурлящего» ландшафта. Оно как бы «мимикрирует» под антропопейзаж: «валит из бездны» *хребтом горы*; так же, как горы, напрягает свои *горделивы выи* (ср. о горах: «А чем я выше; – тем они / Ко мне склоняют выю ниже» – IV, 37); обладает таким же *алчным зевом* (= «широко-зевна гора», «расселины земли несатым угрожают зевом»), которым самое себя и поглощает (= «утес обрушился в свою же пасть»). Разработанный Бобровым в контексте ландшафтной семантики поэтический язык используется в данном случае уже как метаязык, прием приема.

В итоге пейзаж Боброва оказывается так же динамичен, многолик и неуловим, как и у его предшественников-живописцев. Одухотворенный макрокосм распадается на бесчисленное множество своих копий, их части смешиваются, трансформируются, перетекают из одной формы в другую. Один и тот же элемент ландшафта может отождествляться с самыми разными, но общими для «мирового тела» признаками: вулкан одновременно может быть и «зреющим нарывом», и «горной гортанью», и «кипящим соском»:

И чрез разрыв гортани горной
Раздал громовый звук разящий <...>
Потом, как из сосца кипяща,
Оттоле хлынули шесть токов (IV, 137)

«Чревом/чреслами» могут обладать и океан, и земля, и небо, и время, в котором они существуют: «бледнеют чресла облаков», грозовая ночь «надутым тяготеет чревом», август «осенней жатвой чреватеет», «год беременный желтеет» [подр. см.: Зайонц 1995—1996, 66—67].

Макрокосм, вовлеченный в мистирию обновления, переживает, таким образом, те же состояния, что и малый мир, он так же «дышит» и «трепещет», так же «разрывается», «стонет» и «воет», рождаясь заново. Одухотворяющая природу сила (дух) в своем движении безжалостно ломает, или как пишет Бёме, «взрывает» материю – этим и определяются метаморфозы материального мира. Процесс обновления природы он называет «Qual» – «мукой»

материи, а саму природу «огнедышащим вулканом», «Великой роженицей».⁸⁹ Поэтому и материя, из которой она состоит, находится в процессе вечного преображения. Макро- и микрокосм для Боброва – это миры постоянных «прерождений», где «бессмертно бытие крутится» [I, 28]. В понятия земной жизни и вообще живого он вкладывает представление о циклическом кругообразном движении (жизнь – состояние вечного «коловращения»). Ближайшую аналогию Бобров естественным образом усматривает в модели кровообращения, которая кажется ему особенно применимой к его поэтическим представлениям о пространственно-временной организации мировой жизни: с одной стороны, протяженный во времени и необратимый ее ход отмечается пульсирующим ритмом – «боем Сатурновой крови», это и есть «трепет» вечности, ее «пульс».⁹⁰

Со трепетом проходит мимо
Последних солнцев мир живой (II, 55)

Столетье каждое пред ним
Как атом трепетный мелькает (I, 98);

с другой стороны, сам макрокосм, как все живое, тоже подчинен закону кровообращения. Его «кровеносная система» состоит из множества «жил», по которым движутся и атомы времени, и небесные тела. Все они суть частные проявления объединяющего мир закона жизни:

Как шарики в крови (мы зрим то в малом мире)
Чрез жилы утлые, не падая бегут;
Так круги светлые в обширном сем эфире
По жилам неким не падая текут.⁹¹

Художественный метод, предложенный Бобровым, предполагал постижение сути и был направлен не на формы слога (насколько изощренными они ни казались бы), а на содержание поэтической мысли. Язык в этой системе был не целью, а средством. Целью оставался мир, истинное постижение которого оказывалось под силу одной поэзии, поскольку сам мир представал как высокоорганизованный поэтический текст. Назначение поэта для Боброва состояло лишь в умении «раскрыть всю сродность чрез перо», иными словами, воссоздать мир в системе пронизывающих его родственных связей. Это и есть «текст» Творения, поэту же остается лишь снять с него «кальку».

⁸⁹ Основная черта видимой природы, по Беме, «в том и заключается, что в ней вечно накапливаются какие-то непостижимые по своей мощности силы, которые буквально выпирают наружу. Вся она кипит и горит» [цит. по: Левен, 72—77; см. также: Беме 1815, 340]. Знакомство Боброва с сочинениями Беме, нигде прежде не комментировавшееся, не вызывает сомнений. Беме наряду с другими философами входил в постоянный круг чтения университетских поэтов. Идеи его активно распространялись проф. Шварцем в его переводческой семинарии; под руководством Новикова и Гамалеи в 1780–1790-х гг. собирался рукописный сборник переводов из сочинений Я. Беме [см.: Беме 1858, 131—132].

⁹⁰ Ср. с современными Боброву научными представлениями о кровообращении: «Боевые жилы так названы потому, что они бьются, т. е., попеременно кровию, в них от сердца вливаемо расширяются, и снова сокращаются; и сие их действие беспрерывно продолжается, пока человек в живых находится» [Максимович-Амбодик, с. LII].

⁹¹ Текст Боброва цит. по: БГ, 139. Столь естественная для Боброва поэтическая параллель остается нетривиальной и «дикой» еще спустя несколько десятилетий. Это, видимо, ощущал и сам Бобров: в свое собрание сочинений 1804 г., которое он готовит с особой тщательностью, приведенное четверостишие не попадает. Склонность Боброва к поэтизации естественно-научной проблематики уже отмечалась, здесь же им используются экспериментально полученные сведения об удельном весе кровяных шариков, собственно, и давшие возможность провести аналогию между циркуляцией крови и замкнутым движением небесных тел. История исследования крови от Гарвея (закон кровообращения) до Мальпигия и Левенгука (состав крови) популяризируется и широко обсуждается в русской печати именно в 1770–1790-е гг. [см.: Кровообращение; О пульсе; О жилах; О крови].

При всем многообразии питавших Боброва литературных и культурных традиций – от неоплатонизма до масонской эзотерики и метафизики XVIII в. – нельзя не отметить его стихийной внутренней близости к поэзии и философии сеицента. Об этом в 1822 г. писал А.А. Крылов, критик журнала «Благонамеренный», сравнивавший стиль Боброва с «испорченным кончеттами <...> принужденным слогом Мирини и его подражателей» [Крылов, 461—463]. Думается, однако, Бобров не столько усваивал уроки Марино и Тезауро, с произведениями которых был хорошо знаком [см.: Зайонц 1995—1996, 71—73], сколько находил в них близкую своей творческую органику. «В философии Тезауро, – пишет об этой эпохе И.Н. Голенищев-Кутузов, – качествами бога нередко наделяется природа, вообще его представления гораздо ближе к античному пантеизму и неоплатонизму, чем к средневековому христианству. Нельзя не отметить удивительной идеологической близости Тезауро и Марино. Бог для них – искусный ритор, дирижер, художник, рядом с которым становятся наделенные острым умом мастера искусств. Человек – природа – бог становятся как бы в один ряд, все они божественны, все способны к творчеству и наделены гениальностью» [Голенищев-Кутузов, 143—144]. В 1764—1765 гг. вышел русский перевод знаменитой книги Тезауро «Моральная философия», вторая часть которой была посвящена искусству барочного Остроумия. В не менее знаменитом и также известном в России трактате «Подзорная труба Аристотеля» Тезауро развивает свою теорию Метафоры. Именно Метафора, как полагал автор, с ее Прозорливостью и Многосторонностью, помогает проникать «в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное» [Тезауро, 625]. Высшей ее разновидностью Тезауро называет Метафору Пропорции, где форма выражения неразрывно связана с содержанием, и, если меняется одно, неизбежно меняется и другое [Там же, 628—630; Философия, II, 342].

В преамбуле к первому русскому изданию «Моральной философии» его переводчики Стефан Писарев и Георгий Дандол поместят слова Петра I, сказанные им в 1714 г. при спуске на воду очередного судна, которые были восприняты переводчиками как завет: «Историки <...> доказывают, что первый и начальный Наук Престол был в Греции, откуда, по несчастью, принуждены были оне убежать и скрыться в Италии, а по малом времени рассеялись по всей Европе; но нерадение наших предков им воспрепятствовало, и далее Польши пройти их не допустило...». Упрек в адрес предков, по вине которых европейские достижения не проникли в Россию, Петр заканчивает словами: «Я не хочу и изобразить другим каким либо лучшим образом сего наук прехождения, как такмо циркуляциею, или обращением крови в человеческом теле: да и кажется я чувствую некоторое в сердце моем предуведение, что оныя Науки убогут когда ни будь из Англии, Франции и Германии и перейдут для обитания между нами на многие веки...» [Философия, 2]. Издание эстетического трактата Тезауро должно было в представлении его русских адептов (к числу которых, судя по знаковой оговорке в «Тавриде», принадлежал и ее автор) послужить к разрушению «вековых препон» и вдохнуть в отечественные науки и искусства дух Возрождения —

Тогда исполнился бы тот
Период славный просвещенья,
О коем беспримерный ПЕТР
Подобя току крови в теле,
Пророчески провозвещал... (IV, 191)

Но у истории своя логика. Взлелеянный Ренессансом тип интеллектуальной культуры, так глубоко захвативший в конце XVIII столетия рядового русского литератора, оказался маловостребованным в России рубежа веков: она бредила французским Просвещением и готовилась к Романтизму. Вторая волна поэтического увлечения философией природы, кото-

рую русские романтики переживут спустя всего несколько десятилетий, будет воспринята ими как культурное откровение.

Литература

- Аверинцев С.С.* Заметки к будущей классификации типов символов // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985: 297—303.
- Александровский И.Т.* «Разбор поэмы: Таврида» // «Северный Вестник». СПб., 1805. Ч. V. № 3: 301—311.
- Альциуллер М.Г.* С.С. Бобров и русская поэзия конца XVIII – начала XIX в. // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964: 224—246.
- Беме 1815* – Беме Я. *Christisophia*, или путь ко Христу, в девяти книгах, творения Якоба Бема... СПб., 1815.
- Беме 1858* – Русские переводы Якоба Бема, статья С. П-ва // Библиографические записки. СПб., 1858. Т. I. № 5: 129—137.
- Бенеш Отто.* Искусство Северного возрождения. (Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями). М., 1973.
- БГ* – Беседующий гражданин. СПб., 1785. Ч. IV.
- Бобров С.С.* Рассвет полнощи. Ч. I—IV. СПб., 1804.
- Бруно Дж.* 1934 – О причине, начале и едином. М., 1934.
- Бруно Дж.* 1936 – О бесконечности, вселенной и мирах. М., 1936.
- Габлиц К.И.* – Физическое описание Таврической области, по ея местоположению, и по всем трем царствам природы. СПб., 1785.
- Голенищев-Кутузов И.Н.* Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969: 102—153.
- Зайонц Л.О.* 1985 – Э. Юнг в поэтическом мире С. Боброва // Учен. зап. ТГУ. Вып. 645. Тарту, 1985: 71—85.
- Зайонц Л.О.* 1995—1996 – От эмблемы к метафоре: феномен Семена Боброва // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацуру. М., 1995—1996: 50—76.
- Зайонц Л.О.* 2004 – Пространственная вертикаль тело – душа – дух в ландшафтных моделях Семена Боброва // WSA. 54. 2004: 79—92.
- Зайонц Л.О.* 2007 – У истоков «кинопоэтики»: Опыт Семена Боброва // Дело Авангарда. Amsterdam, 2007 (в печати).
- Кантемир А.* Сочинения, письма и избранные переводы. СПб., 1868. Т. II.
- Кондратович К.* Дикционер или Регениар, по алфавиту российских слов: о разных произращениях, то есть древах, травах, цветах, семенах, огородных и полевых кореньях и пр. былиях и минералах. СПб., 1780.
- Кругообращение* – Анон. Кругообращение крови // Размышление о делах Божьих. 1778. Ч. IV: 74—77.
- Крылов* – <Крылов А.А.> Разбор «Херсониды», поэмы Боброва // Благонамеренный. 1822. XI: 409—429; XII: 453—465.
- Левен В.Г.* Якоб Беме и его учение // Вестник истории мировой культуры. 1958. № 5: 67—79.
- Лихачев Д.С.* XVII век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969: 299—328.
- Максимович-Амбодик Н.* Анатомико-физиологический словарь. СПб., 1785.
- Мильтон Джон.* Потерянный Рай и Возвращенный Рай. СПб., 1895.
- Морозов А.А.* 1962 – Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII века // Русская литература. М., 1962. № 3: 3—38.

Морозов А.А. 1974 – Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. 9. Л., 1974: 184—226.

О крови – Anon. Некоторые примечания о крови // Экономический магазин. 1789. № 63: 174.

О жилах – Anon. Нечто о пульсовых и прочих жилах // Экономический магазин. 1789. № 87: 144.

О пульсе – Anon. О биении пульса // Экономический магазин. 1783. № 52: 408—409.

Паллас П.С. 1786 – Описание растений Российского государства. СПб., 1786.

Паллас П.С. 1795 – Краткое физическое и топографическое описание Таврической области. СПб., 1795.

Письма – Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980.

ПТ – Покоящийся трудолюбец. 1784. Ч. 2.

Радищев А.Н. Полн. собр. соч. Т. I. М.; Л., 1938.

Розанов И.Н. Русская лирика. СПб., 1914.

Сытин А.К. Естественноисторические труды К.И. Габлица и П.С. Палласа в поэме С.С. Боброва «Таврида» (в рукописи).

Тезауро Эммануэле. Подзорная труба Аристотеля; Моральная философия // История эстетики. М., 1964. Т. II: 624—627, 628—630.

Философия нравоучительная, сочиненная графом и Большого Креста Малтизским кавалером Эммануилом Тезауром. Переведена с итальянского языка статским советником Стефаном Писаревым и коллежским ассесором Георгием Дандолом. Ч. I—II. СПб., 1764—1765.

Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблему // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988: 7—60.

Фишер К. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение. СПб., 1905.

Altshuller M.G. Semyon Bobrov and Edward Young // Russian Literature Triquarterly. № 21. 1988: 129—140.

**Мария Завьялова, Дайнюс
Разаускас (Москва – Вильнюс)
Летающие животные и поющие рыбы, или
Круговорот превращений в поэзии Сигитаса Гяды⁹²**

На написание настоящей статьи нас вдохновило недавнее исследование Т.В. Цивьян и Н.А. Михайлова о божьей коровке в связи со стихотворением М. Мартинайтиса (статья упомянутых авторов в настоящее время находится в печати, см.: Михайлов, Цивьян). По нашим наблюдениям, многие современные литовские поэты используют в своих произведениях мифологические аллюзии, и это представляется небезынтересным, тем более что к теме отражения мифологии в их творчестве мало кто обращается. Вопрос о том, насколько сознательно тот или иной автор вводит в свои поэтические произведения фольклорные мотивы и сюжеты, остается открытым, однако очевидно, что рассмотренная под определенным углом зрения литовская поэзия оказывается насквозь пронизанной мифологическими представлениями.

Обратимся к творчеству одного из самых известных современных поэтов Литвы – Сигитаса Гяды⁹³. Этому автору принадлежат несколько циклов детских стихов, некоторые положены на музыку и исполняются литовским бардом Витаутасом Кярнагисом. Используемые в статье стихи взяты из двух таких сборников: «Белая ворона» [Geda 1985] и «Синий автобус» [Geda 1980]. Текст одной из песен с подстрочным переводом приводится ниже:

Gyvulėlių skraidymas

Visus gyvulėlius
Sunku apsaakyti,
Bet kiekvienas moka
Po dangų skraidyti.

Skrenda žiogelis,
Iš linksmumo žalias,
Skrenda avelės
Ir karvytės žalos.

Kiekvienas paukštelis —
Reikia tik girdėti —
Kaip mažas žmogelis
Moka kalbėti.

⁹² Работа выполнена в рамках программы Президиума РАН «Статус фольклора в изменяющемся мире: архаизм и инновации».

⁹³ Сигитас Гяда (род. в 1943 г.) – литовский поэт, драматург, критик, переводчик, эссеист, член союза писателей Литвы с 1967 г., лауреат государственных премий. Автор более 40 печатных изданий, среди которых поэтические сборники и отдельные поэмы, сценарии, либретто, публицистика и проза. Немалое место в его творчестве занимает поэзия для детей (издано 9 его сборников детских стихов). По мнению критиков, «Гяда создал своеобразную поэтику, опирающуюся на грубоватую простоту слова, по-детски фантастические гиперболы, смелую и энергичную смену ассоциаций. <...> Он старается смотреть на мир через чужие стилистические маски и поверхностный слой литературности, постоянно расширяя спектр своего словаря, форм, стилистических манер, не признавая статичности литературы в мире, который еще сотрясаем нескончаемым космогоническим становлением» (В. Кубилюс).

O jūrų žuvelės
Susėdo ant dugno
Ir giesmeles gieda,
Susikūrę ugnį.

Vaikeliai, vaikeliai,
Greičiau atsibuskite,
Rūtų daržely
Išdygo arkliukas

Полет животных

Всех животных
Трудно описать,
Но каждое умеет
По небу летать.

Летит кузнечик,
От радости зеленый,
Летят овечки
И коровки бурые.

Каждая птичка —
Надо только слышать —
Как маленький человечек
Умеет говорить.

А морские рыбки
Уселись на дно
И песенки поют,
Разведя огонь.

Детишки, детишки,
Скорее просыпайтесь,
В рутовом садике
Выросла лошадка

На первый взгляд здесь присутствуют типичные фантастические мотивы, характерные для детской литературы: животные, летающие по небу, поющие рыбы и вырастающий в саду, как трава, конь. Однако такая игра фантазии поэта не кажется случайной при обращении к другим его стихам, в которых явно выделяется несколько устойчивых лейтмотивов. Рассмотрим эти мотивы подробнее.

I. Животные, плавающие по морю, как рыбы

В нескольких стихотворениях Сигитаса Гяды встречается один и тот же мотив – пасущиеся в морях кони:

Niekas gano savuosius žirgelius

Turi Niekas kumelaičių,
Baltųjų žirgelių,
Turi Niekas visą bandą
Bėrųjų, šyvųjų.

Ten, po jūras molynas,
Jas Niekelis gano,
Jūrelių dugnu
Namo parsivaro

Никто пасет своих коней

Есть у Никого⁹⁴ кобылки,

⁹⁴ Никто (*Niekas*) – лирический герой серии стихотворений С. Гяды.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.