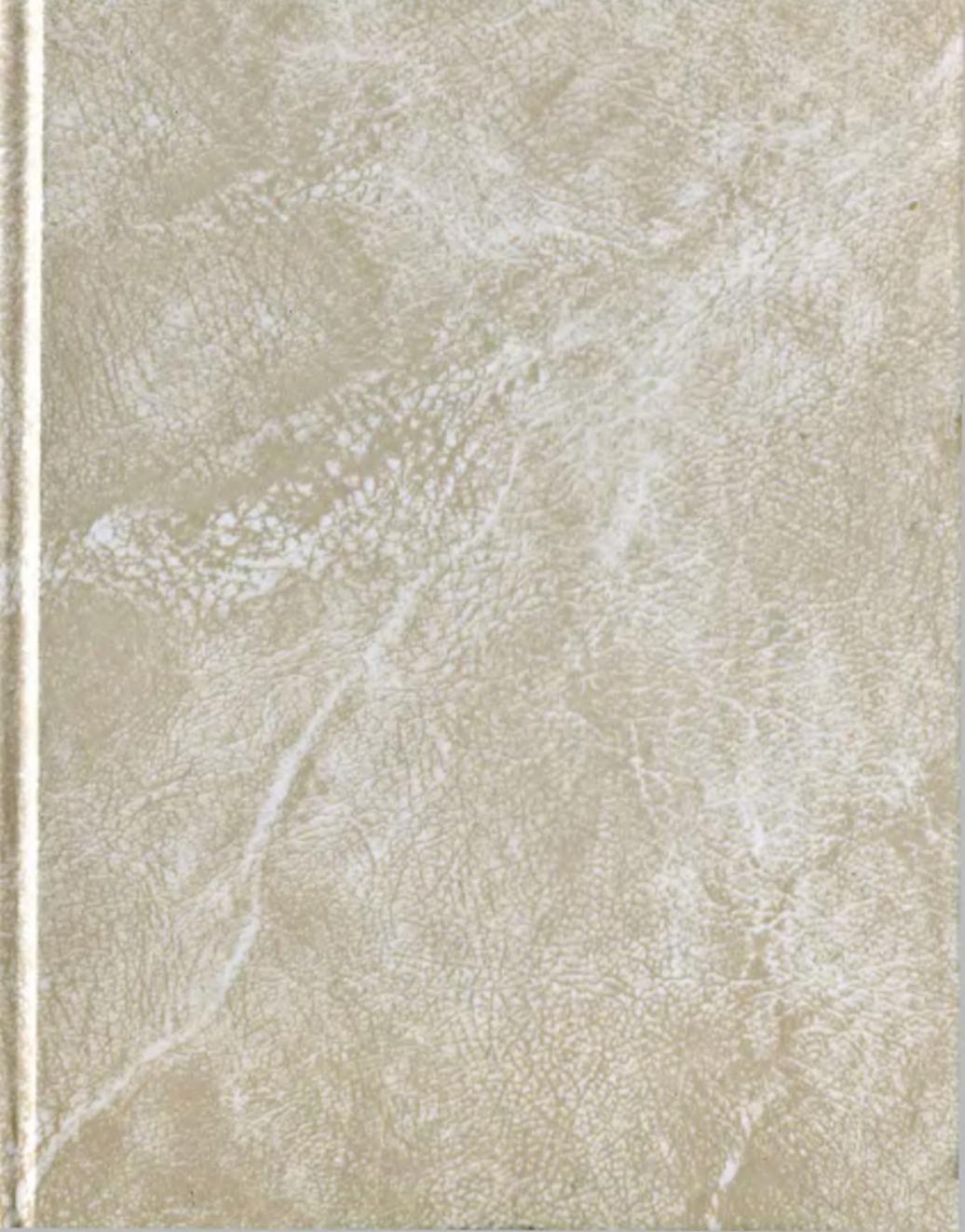


А.К. ЖОЛКОВСКИЙ

НОВАЯ И НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ



А. К. Жолковский

НОВАЯ
И НОВЕЙШАЯ
РУССКАЯ
ПОЭЗИЯ

Москва
2009

УДК 821.161.1-1
ББК 83.3(2Рос=Рус)я 43
Ж79

Художник Михаил Гуров

ISBN 978-5-7281-1074-3

© Жолковский А.К., 2009
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2009

*Памяти Юрия Константиновича Щеглова –
многолетнего соавтора и друга*

Содержание

		Примечания
<i>Предисловие</i>	7	
I		
Сагре mortem: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина (в соавт. с Л.Г. Пановой)	13	263
Как организовано «Бегство» Ходасевича	35	271
Загробное стихотворение Бунина <«Без меня»>	53	—
«Просыпаться на рассвете...» Анны Ахматовой Поэтика освежения	56	282
«Мне ни к чему одические рати...» К тайнам ремесла Анны Ахматовой	72	294
Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная Три стихотворения и три периода Пастернака ...	83	299
О грамматических мотивах Пастернака	113	303
Тихонов куртуазный «Каких рассказов вас потешить...»	127	305
Так и <i>этак</i> Георгия Иванова «Луны начищенный пятак...»	142	308
II		
Бродский и инфинитивное письмо	155	316
Плиний на скамейке Заметки о поэзии Бродского	173	317
«В совершенно пустом саду...» Эдуарда Лимонова	179	325
«Пушкинские места» Льва Лосева и их окрестности	193	328
К проблеме инфинитивной поэзии «Устроиться на автобазу...» Сергея Гандлевского .	213	338
«Неужели...» Ольга Седакова, «Китайское путешествие. 13» ..	233	338
Об инфинитивных «Стихах уклониста Б. Рыжего»	247	343
<i>Примечания и библиография</i>	263	
<i>Указатель имен и произведений</i>	346	

Предисловие

Книгу образуют шестнадцать статей о русской поэзии XX в.: девять о классиках модернистской эпохи и семь – о поэтах позднесоветского и постсоветского времени. Статьи разнятся по размеру – от нескольких страниц до полутора печатных листов, но по содержанию скорее единообразны. В основном это монографические разборы отдельных стихотворений, построенные с выходом на более общую проблематику – поэтического мира автора, инвариантов его стилистической манеры, характера его взаимодействия с литературным фоном. Но центральным нервом анализа всегда остается нацеленность на решение, в общем, одной и той же задачи – рассмотреть изучаемый объект во взаимосвязи смысла и воплощения.

Авторство известной формулы «Бог (дьявол) – в деталях» приписывается разным людям, но неслучайно именно деятелям искусства: Микельанджело, Флоберу, Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье, к которым у нас можно добавить Бориса Пастернака с его строкой *Всесильный бог деталей*. Разгадка того, как детали славят замысел их творца, и есть дело всякой науки, в частности литературоведения. Задача эта вроде бы не безнадежна, поскольку, согласно еще одному авторитету, «Бог изощрен, но не злонамерен» (Эйнштейн). И, что любопытно, вызов, по-видимому, тем больше, чем изощренность безыскуснее, тогда как (зло)намеренность как раз облегчает распознавание.

Искусство художника – в том, чтобы провести свой замысел с максимальной силой и в то же время сокрыть, «натурализовать» его, растворив в естественных, казалось бы само собой разумеющихся, деталях. Задача литературоведа встречная – увидеть даже в на первый взгляд незаметных деталях (эпизодах, репликах, оборотах речи, аллюзиях) красноречивые улики и возвести их к пронизывающей текст идее, каковую реконструировать в ходе детективного расследования.

Последнее время опять стало модно сомневаться в уместности научного дискурса применительно к литературе – как в самом существовании правильных прочтений, так и в возможности их адекватного описания. Теоретическому опровержению эти взгляды не поддаются, практически же ведут к процветанию релятивистской поверхностности и утрате литературоведческого профессионализма. Иногда в их поддержку приводится знаменитое рассуждение Льва Толстого из письма к Н.Н. Страхову от 26 апреля 1876 г.:

«Если бы я хотел словами сказать все то, что имел в виду выразить романом [«Анной Карениной»], то я должен был бы написать роман – тот самый, который я написал, сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, что *qu'ils savent plus long que moi* [знают больше, чем я]...

Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслию (я думаю), а чем-то другим и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя; а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения».

Но Толстой отдавал себе полный отчет в семиотической природе искусства, определив его (в трактате «Что такое искусство?») как акт коммуникации – вполне в духе Соссюра:

«Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, внешними знаками передает другим испытываемые им ощущения, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

А в упомянутом письме к Страхову он нехотя, но все-таки признал за «критиками», о которых сначала отозвался уничижительно, полезную роль знатоков тех законов, по которым строятся сцепления, призванные выражать мысли и чувства авторов:

«[К]огда 9/10 всего печатного есть критика искусства, нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Если принять позицию Толстого пусть не за доказательство, но за теоретическую установку, то практическим аргументом в ее пользу могут стать убедительные, пусть не бесспорные, разборы конкретных текстов, демонстрирующие как можно полнее логику художественных сцеплений. Стремлением предъявить подобные аргументы и заодно реабилитировать самый жанр монографического анализа отдельного произведения я и руководствовался при составлении этой книги.

В рассмотрении разных уровней текста – семантики, структуры и существенных связей с другими произведениями их автора и более широким контекстом – я исхожу из разработанной совместно с Ю.К. Щегловым поэтики выразительности, в частности из представления об авторских инвариантах. А в анализе стиховой ткани опираюсь на яacobсоновское понятие поэзии грамматики, на инструментарий стиховедения (в особенности учение К.Ф. Тарановского – М.Л. Гаспарова об ореоле метров) и на собственную концепцию инфинитивного письма (намеченную в моих «Избранных статьях о русской поэзии». М.: РГГУ, 2005).

Ранние варианты статей, вошедших в книгу, публиковались в научных сборниках и периодике; они были существенно переработаны и вместе собираются впервые. Книга предполагает внимательное чтение, но я стараюсь писать ясно, не злоупотребляя специальной терминологией и рассчитывая на образованного читателя (не обязательно филолога), интересующегося литературой и тем, как она устроена.

* * *

Приятный долг автора – поблагодарить тех, кто так или иначе помог ему в работе: И.П. Андрееву, А.Ю. Арьева, Михаила Безродного, Н.А. Богомолова, Томаса Венцлову, Арину Волгину, М.Л. Гаспарова, А.А. Долинина, А.Л. Зорина, Александра Кушнера, О.А. Лекманова, Льва Лосева, С.И. Лубенскую, Н.Н. Мазур, Джона Малмстада, Ю.Б. Орлицкого, А.Л. Осповата, Л.Г. Панову, И.А. Пильщикова, В.А. Плунгяна, О.А. Проскурина, Е.Г. Рабинович, И.П. Смирнова, Р.Д. Тименчика, Грега Толмана и Роберта Хьюза.

Санта-Моника, август 2008 г.

I

Сacre mortem: «Сладко умереть...»
Михаила Кузмина

Как организовано «Бегство»
Ходасевича

Загробное стихотворение Бунина

«Просыпаться на рассвете...»
Анны Ахматовой

«Мне ни к чему одические рати...»

Три стихотворения
и три периода Пастернака

О грамматических мотивах
Пастернака

Тихонов куртуазный

Так и этак Георгия Иванова

CARPE MORTEM:

«Сладко умереть...» Михаила Кузмина¹

[I] Сладко умереть
на поле битвы
при свисте стрел и копий,
когда звучит труба
и солнце светит,
в полдень,
умирая для славы отчизны
и слыша вокруг:
«Прощай, герой!»

[II] Сладко умереть
маститым старцем
в том же доме,
на той же кровати,
где родились и умерли деды,
окруженным детьми,
ставшими уже мужами,
и слыша вокруг:
«Прощай, отец!»

[IIIa] Но еще слаще,
еще мудрее,
истративши все именье,
продавши последнюю мельницу
для той,
которую завтра забыл бы,
вернувшись
после веселой прогулки
в уже проданный дом,
поужинать

[IIIб] и, прочитав рассказ Апулея
в сто первый раз,
в теплой душистой ванне,
не слыша никаких прощаний,
открыть себе жилы;
и чтоб в длинное окно у потолка
пахло левкоями,
светила заря,
и вдалеке были слышны флейты.
(1905, публ. 1906)²

Статья написана в соавторстве с Л.Г. Пановой специально для настоящего издания; краткий предварительный вариант см.: Звезда. 2008. № 10. С. 191–201.

Семантика

Тема. Это стихотворение, четвертое в разделе «Мудрость» «Александрйских песен» Кузмина, – одно из хрестоматийных. Оно подкупает сочетанием очаровательной простоты с изощренной стилизаторской отделкой и богатством риторической и интертекстуальной клавиатуры. И, как это типично для «Александрйских песен», – мерцающим наложением русского, современного, лично своего кузминского на чужое, литературное, античное.

«Сладко умереть...» (далее СУ) прямо выражает «предсмертное» эстетическое кредо Кузмина:

«Поэты... должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтоб насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз» (Кузмин 1997, 10: 163).

Смерть для Кузмина – орудие восприятия жизни. Но не в толстовском духовно-аскетическом ключе, а в парадоксально жизнеутверждающем – гедонистическом. Честолюбивая задача преодоления смерти красотой, сформулированная в первой же строке, решается с помощью ряда стратегий, позволяющих представить смерть не в ее очевидных отрицательных проявлениях, а как нечто положительное и прекрасное, – установок на гедонизм, эстетизм, медитативное отстранение, свободу выбора.

Гедонистический подход проявляется прежде всего в том, что в изображении смерти фокус смещается с боли, аннигиляции, перехода в иной мир на вполне витальные состояния, ей предшествующие. Во всех трех эпизодах СУ смерть носит сугубо посторонний характер, представляя венцом жизни, итоговым исполнением желаний³. Далее, подается она не как непреложный факт, а в модусе медитации, оформляемой разнообразными безличными и сослагательными конструкциями, уместными при рассмотрении мыслимых альтернатив, в частности инфинитивными. Эти медитации строятся как поиск – свободный выбор – наиболее предпочтительного варианта, противоположный представлению о неотвратимости конца. Предпочтительность же понимается не в каком-либо практическом смысле, а в четко прописанном с самого начала эстетическом, «вкусовом», ключе сладости⁴ (и дополняющей ее в финале мудрости). Но это во многом декадентское упоение смертью трактуется отнюдь не в духе смакования предсмертных конвульсий⁵.

Укладывание острочеловеческого содержания в готовые культурные формы – часть общего эстетического квеста Кузмина. Для его экзистенциальных исканий оно означало стремление осмыслить себя при свете античности, литературу же обогатило сплавом лирического новаторства с узаконивающими его привычными формами. В согласии с установкой на смерть как апофеоз жизни и ориентацией на репертуар культуры все три смертных мига принимают вид живописных сцен, выдержанных в стиле словаря художественных образов.

Модус медитации о типах смерти позволяет, приняв гибельный исход за данное, отодвинуть его на задний план. Такое сосредоточение не на «что», а на «как» воплощает одновременно эстетский подход к делу и свободу выбора, тем более что самым желанным оказывается самоубийство – контролируемое человеком и дающее возможность пережить смерть во всей ее полноте.

В формальном плане, являющемся естественной проекцией эстетизма, стихотворение строится на совмещении новаторского элемента – верлибра, одним из пионеров которого в русской поэзии был Кузмин, с готовыми поэтическими формами. Просодическая «неправильность» компенсируется повышенной, рефренной, «правильностью» текста. А отказ от рифмы натурализуется проекцией на античность, в репертуаре которой рифмовка отсутствовала⁶. При этом, с одной стороны, Кузмин отступает от традиционных «античных» форм русского стиха (элегического дистиха, русского гекзаметра и т. д.), а с другой – опирается на традицию романса, в частности цыганского, сочетающего стих и пение (как у Алухтина и Ап. Григорьева, но в иных версификационных формах), чем мотивируется рефренность текста. В результате он по-новому – и очень прямым образом – воссоздает античную мелику (идущую от Сапфо), выступая поэтом и композитором в одном лице⁷.

Сюжет. Стихотворение строится по испытанной трехчастной схеме с переменной в третий раз: I и II эпизоды создают инерцию, III ее нарушает. В I рисуется классическая гибель героя на поле брани, с такими стандартными аксессуарами, как стрелы, клики, афористические слова прощания; в II – тоже классическая кончина патриарха в лоне семьи, с родным домом, кроватью и потомками в качестве аксессуаров и тоже словами прощания; в III же, развертывающем гедонистическое самоубийство, аксессуарами служат чужой дом, теплая ванна, ужин, музыка и литература и специально подчеркивается отсутствие прощальных слов, уступающих кульминационную роль вскрытию вен.

Предпочтительность самоубийства преподносится на пике известности – по принципу градации. За смертями воина и патриарха, уже впечатляющими, следует еще более поразительный злет. В третьем проведении анафорический повтор, скрепляющий три эпизода, варьируется: *Сладко... Сладко... Еще слаще, еще чудрее...* Однако простое нарастание Кузмин искусно дополняет отказным движением, и три смерти начинают контрастно играть разными гранями, создавая острые эффекты, акцентирующие неожиданность финального выбора.

В двух первых случаях смерть связана с приобретениями: воин через нее приобретает к славе, а старец предстает почитаемым основателем рода. Оба могут утешаться тем, что, в соответствии с архетипическим *Нет, весь я не умру*, не исчезнут бесследно. Их смерть обретает статус награды за правильный жизненный курс, и ни переживают ее не как бесперспективный конец, а как заслуженный триумф. Преодолению негативности смерти способствует также присутствие аудитории (на миру и смерть красна⁸), которая вербализует триумф словами прощания, называя воина *героем*, а старца *тцом*. Обезболивает смерть воина и патриарха и само их следование проверенным культурным моделям, «приручающим» страх.

Всей этой анестезирующей арматуры лишена смерть Кузминского самоубийцы. До этого он ведет социально бессмысленную жизнь, сплошь состоящую из потерь. Он спускает свое имя ради женщины, *которую завтра забыл бы*, лишаясь ниши в социальной иерархии, так что умирать ему приходится в уже проданном доме. Эту жизнь венчает бессмысленная, казалось бы, смерть, не вызванная основательными причинами (типа войны, старости или немилости правителя) и происходящая в одиночестве, без прощальной апробации.

Но у проектируемого самоубийства обнаруживаются свои плюсы – модернистского характера. Прежде всего, самоубийца уходит из жизни по собственному выбору и как частное лицо, так что смерть оказывается равной себе самой – очищенной от всего постороннего. По меркам «Александрийских песен», пережить такую смерть, хотя бы мысленно, и значит овладеть мудростью⁹. Далее, самоубийца сам становится режиссером своей смерти: он выбирает для нее и способ (вскрытие жил), и обстановку, и способы эстетизации¹⁰. Последняя состоит в том, чтобы предсмертный миг не отличался от той гедонистической жизни, которую антагонист вел до него.

Действительно, его смерть незаметно переходит в роскошное предсмертное пиршество, и тут анафорическое *сладко* нако-

нец реализует свой буквальный смысл, а не только фигуральный, как в двух предыдущих вхождении. У самоубийцы оказываются задействованы все пять чувств: зрение (*светила заря*), слух (*звуки флейт*), вкус (*поужинав*), обоняние (*в... душистой ванне; чтоб... пахло левкоями*), осязание (*в теплой ванне*), тогда как в первом варианте смерти этих чувств всего два: слух (*свист стрел; звучит труба; слыша вокруг*) и зрение (*светит солнце*), а во втором и того меньше – один только слух (*слыша вокруг*)¹¹.

Интересный поворот происходит также по линии мудрости. Мудрость в расхожем представлении ассоциируется со старостью, чему в СУ соответствовала бы смерть патриарха. Однако ей александрийский сценарий в этом отказывает: под маркой *еще мудрее* выступает самоубийство. Более того, самоубийца своей смертью – в проданном родовом имении – выходит из повторяющегося поколение за поколением цикла жизни и смертей. Принципу отказного движения кузминский сюжет следует и еще в одном отношении: воинственность, насилие, эмоциональный накал начала сменяются покоем, отсутствием насилия и эмоций в середине и любовным описанием эмоций и насилия (над собой) в конце. При этом отсутствие словесного выражения эмоций во втором эпизоде согласуется с естественностью смерти от старости и общим спадом остроты переживаний¹².

Сходна также кривая публичности происходящего: она максимальна в начале (поле битвы), скромна в середине (лоно семьи), минимальна в третьем эпизоде (полное одиночество), а в самом конце происходит новый поворот: открывая вены по соседству с окном, перечитывая Апулея и воспринимая звуки флейт и аромат цветов, одинокий самоубийца открывается навстречу большому миру природы и культуры¹³. Отказная схема регулирует и обстановку: первая смерть – на природе, с максимальной дозировкой света (полднегого солнца) и максимальной громкостью исполняемой музыки (трубы); вторая – в закрытом доме, видимо, спальне, т. е. без света и музыки; третья же, хотя и в доме, но с видом на природу и умеренным освещением (зарей) и громкостью (далеких флейт).

Постановка самоубийства в финал отказной конструкции естественно делает его самым выигрышным звеном сценария¹⁴. А в плане лирической композиции субъект подчеркнуто ассоциирует себя с этой последней ситуацией, употребляя придаточное с *чтоб*, как бы формулирующее его личный заказ на такой род смерти.

Биографическая подпочва. Суицидальную топику стихотворения можно осмыслить в свете биографии Кузмина. К 1905 г. он по меньшей мере дважды пытался покончить с собой и, кроме того, пережил смерть отца (подобно патриарху из СУ, многодетного) и матери.

О его первой, детской, попытке самоубийства известно из его письма к другу и confidentу Георгию Чичерину от 18 июля 1893 г. (здесь и далее даты даются по ст. ст.):

«Когда сестра уехала в Петербург, я тосковал и захотел умереть; *bêtise!* Я становился ночью на пол, пил холодную воду и наконец заболел страшнейшим дифтеритом вместе с нарывом на горле. Две недели, как в кошмаре, я лежал между жизнью и смертью... как на катафалке» (цит. по: *Богомолов, Малмстад* 2007: 26).

О другой, юношеской, попытке 1894 г. Кузмин рассказал со свойственной ему откровенностью и самоиронией в «*Histoire Odifiante de mes commencements*» (1906). Она была вызвана в целом счастливым романом с князем Жоржем (прототипом возлюбленного «ты» в «Александрйских песнях») и неприятием гомосексуализма Кузмина со стороны близких:

«[К] этому времени относится моя попытка отравиться. Я не понимаю, чем я руководствовался в этом поступке: м<ожет> б<ыть>, я надеялся, что меня спасут <...> Я накупил лавровишн<евых> капель и, написав прощальное письмо, выпил их. Было очень приятно физически, но ужас смерти обуял меня, я разбудил маму <...> В больнице мне механически делали рвоту (отвратительное впечатление) и, дав ванну [!!!], положили на кровать, на которой утром кто-то умер» (*Кузмин* 2000: 270; см. также: *Богомолов, Малмстад* 2007: 32, 41).

В «*Histoire édifiante...*» Кузмин описал также свое отчужденное отношение к смерти отца (1886):

«[Я] читал “Ниву”, где говорилось, как самоеды приняли наружное лекарство внутрь тут же. И я громко засмеялся. Настасья сказала: “Что же вы, Мишенька?” – “Так, смешное читаю”. – “Ведь папаша-то помрет, слышите, хрипит... <...>” – “Он всегда хрипит, я сейчас дочитаю”. Отец действ<ительно> тяжело дышал, хрипя. “Мишенька...” – “Ну что?” – но вдруг раздался хрип громче и реже, один, другой – и стало тихо. Потом Настасья закричала громко: “Барыня – барин-то у нас помер”. Я сел на диван, мама меня обняла, заплакав. Я же все время не плакал» (*Кузмин* 2000: 269).

В СУ этот опыт переоформляется под знаком «александрийской эстетики», а как именно – приоткрывает дневниковая запись Кузмина от 29 сентября 1905 г.:

«[К]расоту и прелесть жизни я лучше всего постигаю в Возрождении и XVIII в., но сложные, смутные настроения при дымных закатах в больших городах, до слез привязанность к плоти, печаль кончившихся вещей, готовность на лишения, какая-то пророческая веселость, вакхика, и мистика, и сладострастие – всё это представляется мне... в древних культах смешанных – Рим, Александрия» (Кузмин 2000: 49).

Соответственно в СУ не фигурируют ни медицинские подробности (вроде предсмертного хрипа), ни некрасивые стороны поведения близких (вроде смеха), ни ужас смерти. Заодно меняется способ самоубийства (вместо простуды и отравления – вскрытие вен, распространенное в античности) и сопутствующее ему настроение (вместо отчаяния – смакование). В результате смерть в александрийском изводе приобретает заgrimированный под античность эстетизированный вид.

В 1912 г. самоубийство будет задним числом отрефлектировано Кузминым еще раз. В ответе на анкету «Биржевых ведомостей» о самоубийстве он напишет:

«Смерть, как рождение и любовь, всегда имеет в себе таинственное и важное, совершенно независимо от того, насколько значительно то лицо, которое родится или умирает. Самоубийство – всегда жертва подземным богам. Здесь не должно быть никакого отношения человека к обществу; общество и родина могут требовать, чтобы человек жертвовал для них своей жизнью, но они не вправе запрещать этого таинственного и религиозного акта по личному и индивидуальному почину. Этот акт религиозен всегда, независимо от религиозности совершающего его, независимо от причин и обстановки. Это – дело между человеком и Богом или своею волею... <...> О самих же добровольных или невольных самоубийцах мы судить не вправе: они совершают таинственное жертвоприношение, значение которого для нас скрыто» (Кузмин 1997, 10: 288).

Тут звучат и опыт «Александрийских песен», и рефлексия на тему платоновского «Федона» (о чем речь впереди)¹⁵.

Таким образом, в СУ, как и в «Александрийских песнях» в целом, «биографическое своё» постоянно просвечивает сквозь «культурное чужое», придавая воссоздаваемому античному миру натурализм и психологизм, за что этот цикл так ценили совре-

менники. Реальная же смерть Кузмина, три десятка лет спустя после «Александрийских песен», была вызвана естественными причинами – грудной жабой (*Богомоллов, Малмстад* 2007: 497–499). О своей болезни он много рассуждает в «Дневнике 1934 года» – в ключе спокойного приятия, но с потерей веры в Бога.

Интертексты

Широким культурным фоном смертей в СУ является популярное представление о Египте как цивилизации смерти, откуда специфически александрийская, т. е. и египетская, мудрость стихотворения. А в более узком интертекстуальном смысле оно, как и другие александрийские песни, рождается из работы с конкретными русскими и античными пре-текстами.

Однозначно ориентируя каждый из первых двух эпизодов на определенный классический прецедент, а третий, напротив, на приблизительные ассоциации с рядом других, Кузмин достигает того, что гедонистическое самоубийство выпархивает из кокона традиции в новое, «александрийское», измерение. Если и египетская цивилизация¹⁶, и греко-римская (с платоновской моралью), и новоевропейская (христианская) причисляют смерть на поле боя и смерть патриарха к достойным и ценным, а самоубийство, тем более невынужденное, запрещают и даже (в случае христианства) проклинают, то Александрия à la Кузмин, являя смешанную декадентскую культуру на закате египетской цивилизации, освобождает человека от давления прописей. Александрийская мудрость позволяет пережить, так сказать, смерть ради смерти, смерть как таковую, оставив ее по собственному выбору. Но и этот выбор облекает неканоническую смерть в культурные одежды.

Риторически интертексты выполняют еще одно назначение – назидательное, тоже находящееся в русле отказной структуры. Они как бы отговаривают рассказчика, взвешивающего «за» и «против» разных видов смерти, от гедонистического самоубийства, однако, вопреки запретительным культурным моделям, он все-таки останавливается на нем.

Прежде чем перейти к интертекстуальным прототипам каждой из трех смертей, остановимся на том, как все они и объединяющая их конструкция укоренены в литературном каноне.

Три античные смерти по-русски. Три смерти Кузмина и своей числовой символикой, и принципом градации восходят к

русской традиции. Но не к знаменитому рассказу Л.Н. Толстого «Три смерти» (1858; о трех смертях с точки зрения пользы для мира), а к Пушкину и Майкову, переписавшим, каждый на свой лад, «Анналы» Тацита. Один взял оттуда самоубийство Петрония, совершенное по воле Нерона (XVI, 18–19), другой – аналогичное самоубийство Сенеки (XV, 60–64).

Пушкинский отрывок «Цесарь путешествовал» (1833–1835, опублик. в 1855; принятое ныне название – «Повесть из римской жизни»), в собраниях под ред. П.А. Ефремова (1877) и П.О. Морозова (1904)¹⁷, в сытинском двухтомнике 1899 г. и в других изданиях печатавшийся в разделе «Из подготовительных отрывков “Египетских ночей”», был посвящен как раз трем смертям¹⁸.

Главная смерть там – стоическое самоубийство Петрония в результате немилости Нерона, но еще до объявления приговора. Предвосхищая СУ, оно происходит в чужом доме, в теплой ванне, без друзей (правда, при участии слуг), путем открытия вен, причем в режиссуре самого Петрония, а не императора. Рукописная программа Пушкина (Петроний «продолжает рассуждения о роде смерти – избирает теплые ванны») разворачивается у Кузмина в поэтический нарратив с выбором смерти и наглядным перебором вариантов.

Две «вспомогательные» смерти вводит Пушкин через размышления Петрония о судьбах двух поэтов, писавших на эту тему:

«...любопытно знать, как умерли те, которые так сильно были поражены мыслию о смерти. Анакреон уверяет, что Тартар его ужасает, но не верю ему, так же как не верю трусости Горация».

Соответствующие стихи этих поэтов встроены в отрывок Пушкина в его переводе. Это ода Анакреонта LVI (возможно, подсказавшая Кузмину тему сладости):

*Поседели, побелели Кудри – честь главы моей, Зубы в деснах ослабели И потух огонь очей. Сладкой жизни мне не много Провожать осталось дней, Парка счет ведет им строго, Тартар тени ждет моей*¹⁹.

И – ода Горация II, 7, с устрашающим полем битвы:

Ты помнишь час ужасный битвы, Когда я, трепетный квириг, Бежал, нечестно брося щит, Творя обеты и молитвы? Как я боялся! как бежал! Но Эрмий сам незатной тучей Меня покрыл и вдаль умчал И спас от смерти неминуемой.

Оба стихотворения вносят мотив страха перед смертью, контрастно оттеняющий бесстрашие Петрония. Таким образом, Пушкин намечает градацию смертей, которая перейдет в СУ, но будет там следовать новому принципу – сладкой мудрости.

Пушкинский отрывок был впервые опубликован в 1855 г., без ключевого стиха из другой оды Горация, III, 2, переведенного, но затем зачеркнутого Пушкиным: *Красно и сладостно паденье за отчизну*. В позднейших изданиях он венчает отрывок, но в 1900-х годах еще не печатался, и, значит, соположение горациевской сладкой гибели за отчизну с петрониевским открыванием жил Кузмин не позаимствовал у Пушкина, а сочинил самостоятельно.

Стихотворная драма Майкова «Три смерти» (в черновиках озаглавленная «Выбор смерти»; *Майков* 1977: 841) была написана в 1852 г., поставлена в 1854 г., опубликована в 1857 г. и, по-видимому, не испытала влияния пушкинского отрывка «Цесарь путешествовал...», с которым ее роднит обдумывание вариантов смерти. «Три смерти» открываются мотивацией стоического самоубийства, предстоящего трем ее героям: «Поэт Лукан, философ Сенека, эпикуреец Люций приговорены Нероном к казни, по поводу Пизонова заговора» (первая ремарка; Там же: 443). Цезарь дарует им право самим лишиться себя жизни до наступления полночи, так что все три смерти оказываются равноправными – добровольно-принудительными. Варьирование охватывает выбор способа самоубийства и степень сохраняемого при этом достоинства.

Стоик Сенека сразу просит ученика «открыть ему жилы».

Эпикуреец Люций предпочитает сперва насладиться радостями жизни, а потом принять яд. Вот его сценарий собственной смерти, поданный не описательно (как у Пушкина), а в императивах и будущем времени:

<Смотрит в окно на небо и дальние горы> Что ж пользы Немезиде строгой Час лишний даром отдавать? Для дел великих отдых нужен, Веселый дух и – добрый ужин... <...> Эй, раб! В моей приморской вилле Мне лучший ужин снаряди... <...> Балет вакханок приведи, Хор фавнов... лиры и тимпаны... <...> И на коленях девы милой, Я с напряженной жизни силой В последний раз утпуюсь душой Дыханьем трав, и морем спящим, И солнцем, в волны заходящим, И Пирры ясной красотой!.. Когда ж пресыщусь до избытка, Она смертельного напитка, Умильно улыбаясь, мне Сама не зная, даст в вине. И я умру шутя, чуть слышно, Как истый мудрый сибарит, Который, трапезою пышной Насытив тонкий аппетит, Среди ароматов мирно спит (Майков 1977: 459–460).

Недостойнее всех ведет себя Лукан. Сочинивший в свое время стихи о бесстрашии перед ужасным лицом смерти, по ходу сюжета он цепляется за различные планы спасения собственной жизни и лишь к концу принимает героический взгляд Сенеки на смерть как шаг к превращению в бога.

По следам Майкова Кузмин строит собственный нарратив со взвешиванием различных видов смерти на весах сладости-мудрости. У майковского Сенеки он заимствует способ лишения себя жизни (*Открой мне жилы!*; Майков 1977: 458), а у Люция – пиршество при переходе в мир иной, включая *ужин* (в меню которого входят вино, женщины и яд), виллу (имение), закат, ароматы, музыку и веселье, а также окно и поступающие через него *дальние* эффекты.

В трехчастной структуре стихотворения I эпизод основан на патриотической оде Горация, II – на библейской смерти патриарха, III же сочетает мотивы из Пушкина и Майкова. При этом если у двух русских предшественников предпочтение отдается самой достойной смерти, то у Кузмина – самой недостойной, даже запретной, зато позволяющей личности раскрыться через максимум проявлений и удовольствий. В этом состоит оригинальная, с точки зрения традиции, – «декадентская» – развязка стихотворения.

Смерть на поле боя: по Горацию. Итак, первая строка СУ восходит к знаменитой горацевской формуле *Dulce et decorum est pro patria mori*, «Сладко и почетно умереть за отчизну»²⁰, заимствуя из нее конструкцию *сладко* + инфинитив *умереть*, которая и становится лейтмотивным зачином стихотворения. Этот зачин в буквальном смысле слова эмблематичен – благодаря своей лаконичности (всего два слова), анафорической повторности и декадентской оксюморонности. По сравнению с горацевским источником его эмоциональный эффект усилен рядом средств: у Горация эти два слова шли не подряд, а были разведены по концам строки; буквальный смысл слова *dulce* приглушался сопряжением, поддержанным аллитерацией (на *d*-), с холодным, официальным словом *decorum*, «подобающе, почетно»; а слову *mori*, «умереть», предшествовало гражданственное *pro patria*, «за отчизну»²¹.

Другое характерное отличие Кузмина от Горация – отсутствие нравоучений и вообще перевод сцены битвы в гедонистический план, причем психологической мотивировкой сладкой смерти на поле боя служит вероятная отсылка к Пушкину. Если

аргументация Горация прозаична – бегство не менее рискованно, чем участие в битве²², то Кузмин подчеркивает яркость и остроту впечатлений (свист стрел и копий, сияние солнца) в духе знаменитых строк из «Пира во время чумы» об упоении смертельной опасностью, содержащих и лексический мотив «сладости»:

...Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю... <...> Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Неизъяснимы наслажденья²³.

Если картина битвы с угрозой для жизни заимствуется Кузминым сразу из двух од Горация, III, 2 и II, 7, то разрешается коллизия иначе: протагонист достойно гибнет – в мысленном, медитативном модусе.

Смерть патриарха: по Библии. Смерть патриарха вызывает в памяти соответствующий египетский эпизод Библии. Иаков (Израиль), приведенный сыновьями в Египет, к Иосифу, которого долго числил в мертвых, умирает там на своей постели, в окружении ставших зрелыми мужами детей и внуков, давая им свое прощальное благословение.

«...Иосифу сказали: вот, отец твой болен... <...> Иакова известили ...вот, сын твой Иосиф идет к тебе. Израиль собрал силы свои и сел на постели. И сказал Иаков Иосифу: Бог Всемогущий... <...> ...сказал мне: вот, Я ...произведу от тебя множество народов... <...> И увидел Израиль сыновей Иосифа и сказал: кто это? И сказал Иосиф отцу своему: это сыновья мои ... [Иаков] сказал: подведи их ко мне, и я благословлю их» (Быт. 48: 1–9);

«И призвал Иаков сыновей своих и сказал: соберитесь... <...> ...и послушайте, сыны Иакова, послушайте Израиля, отца вашего. Рувим, первенец мой! ты – крепость моя... <...> Симеон и Левий братья, орудия жестокости мечи их. <...> Иуда! ... Рука твоя на хребте врагов твоих <...> Иосиф – <...> отрасль плодоносного дерева над источником; ветви его простираются над стеною. <...> Вот все двенадцать колен Израилевых; и вот что сказал им отец их ... и дал им благословение, каждому свое. <...> И окончил Иаков завещание сыновьям своим, и положил ноги свои на постель, и скончался, и приложился к народу своему» (Быт. 49: 1–33).

Однако если в Книге Бытия дети Иакова это и есть весь народ израильский (хотя и на чужой земле), то Кузмин понижает судьбоносный ранг смерти патриарха, одомашнивает ее, причем

ради симметрии с первой сценой отдает слова прощания сыновьям патриарха²⁴.

Самоубийство: по-античному? Третий эпизод СУ естественно приводит на память великих самоубийц античности. Однако читатель вскоре убеждается, что ни один из них не умирал столь приятной – и беспричинной – смертью, как герой Кузмина. Сапфо, родоначальница мелики, модернистским продолжением которой стали «Александрийские песни», по легенде свела счеты с жизнью из-за несчастной любви к юноше Фаону, бросившись со скалы в море. Кузмин, в расподобление с Сапфо, подчеркивает, что смерть его протагониста не от любви, ибо его любовь – однодневка. По велению Нерона из жизни ушли Сенека и Петроний²⁵, оба через открывание вен. Хотя в СУ открывание вен наличествует, но явных причин для него нет.

Были в поле зрения Кузмина и самоубийцы, умершие непосредственно в Египте. Это, прежде всего, фигурирующий в «Александрийских песнях» Антиной, любимец императора Адриана. В «Три раза я его видел лицом к лицу...» обсуждается его гибель в Ниле (правда, не как самоубийственная), после которой он был причислен к богам. В «Крыльях» (1906) та же гибель интерпретируется как жертвенное самоубийство ради спасения жизни повелителя²⁶, а в ответе на анкету «Биржевых новостей» Кузмин (возможно, подразумевая Антиноя) говорит о самоубийстве как жертве подземным богам. Однако в СУ никаких высших целей самоубийству не приписывается²⁷.

Эмблематичной непосредственно для Александрии стала двойная самоубийственная смерть Антония (от собственного меча) и Клеопатры (то ли от укуса змеек, то ли от яда) при завоевании столицы Египта войсками Октавиана – с целью избежать позора. Протагонист Кузмина отклоняется и от такого сценария. Если начиная с оды I, 37 («Nunc est bibendum...») [«Нам пить пора...»]) Горация, придворного поэта августовской эпохи, выразившего идеологическую войну с Египтом того времени, самоубийство Клеопатры повелось изображать как единственный стоический поступок, расходящейся со всей ее предыдущей роскошной жизнью²⁸, то в СУ самоубийство строится по гедонистической модели, соответствующей скорее образу жизни Клеопатры, но никак не ее смерти.

Таким образом, из суицидального топоса античности Кузмин заимствует антураж и режиссуру самоубийства, венчающего СУ, но не его суть – переживание смерти ради смерти.

По поводу демонстративно античного антуража самоубийства в СУ заметим, что, воспроизводя обстановку смерти майковского Люция, Кузмин отказывает своему протагонисту в роковой любовной страсти (она отнесена к прошлому), зато дает ему в руки *Апулея*. Избыточное, казалось бы, сто первое перечитывание классического текста подчеркивает спасительность повторимых, и значит фундаментальных, вечных, ценностей. Кроме того, оно знаменует склонность Кузмина одновременно к стилизации литературных форм и к вышиванию по их канве своих собственных. Это место является единственной открытой литературной отсылкой в тексте, а подспудно кивает еще и на «Таис» Анатоля Франса (1890): «Сейчас я приму ванну... съем крылышко фазана, *потом в сотый раз* прочту какую-нибудь милетскую сказку или один из трактатов Метродора» (Франс 1983: 252)²⁹. Но эти интертекстуальные жесты делаются в обстановке, которая кладет конец всем и всяким отсылкам, – в преддверии неканонической смерти, никого и ничего не повторяющей.

Сенека и Петроний умирают, беседуя с учениками или диктуя им. Герой Кузмина предпочитает умереть в одиночестве. Да он и не претендует на статус великого учителя и не обязательно даже является человеком античности – это «средний» человек нового времени в костюме александрийца, и потому он не диктует, а читает. Смерть/самоубийство с книгой в руках – известный мотив; так, в «Вертере» Гёте рядом с трупом героя находят раскрытую «Эмилию Галотти» Лессинга (героиня которой тоже своего рода самоубийца).

Со смертью Петрония и Сенеки интересно соотносится растягивание времени, отводимого в СУ под эпизод самоубийства. Согласно Тациту, Сенека старался всячески ускорить свою смерть (вскрывая вены на руках и ногах, принимая яд и т. п.), но это ему долго не удавалось; Петроний же, напротив, сам искусно продлевал процесс умирания, предаваясь удовольствиям еды и литературной беседы с друзьями.

Самоубийство: вопреки Сократу. Приведенные параллели отвечают на вопрос, что делает третью смерть в СУ самой блаженной. А что делает ее самой мудрой? Один ответ подсказывается самоубийствами Антиноя, Клеопатры и Антония: так кончают жизнь в Александрии самые достойные. Другой лежит в области философии, где главным прецедентным текстом оказывается диалог Платона «Федон». Кузминский гедонист следует линии поведения, которую Сократ осуждает и собственным примером опровергает.

Если бы третья смерть в СУ строилась по сократовской модели, она была бы быстрой сама по себе (Сократ свой последний момент не только не растягивал, но, вопреки уговорам учеников, сокращал) и описывалась с лаконизмом двух первых. Была бы она, аналогично двум предыдущим, и морально приемлемой. Протагонист был бы заключен в тюрьму, куда допускались бы его ученики, с которыми он обсуждал бы самую правильную смерть. Еще до положенного закатного часа он хладнокровно принял бы из рук прислужника цикуту, затем помылся (чтобы женщины потом этим себя не утруждали) и лег, а в критический момент плачущие ученики произнесли бы, по аналогии с первыми двумя эпизодами, «Прощай, мудрец!». И вся сцена шла бы под знаком рассуждений Сократа о том, что у истинного философа душа и тело расстаются еще при жизни³⁰. Но Кузмин не занят простым копированием античности – он хочет получше рассмотреть в ее зеркале себя и потому не боится ввести пережитое им антисократовское понимание блаженства смерти.

Так, Сократ рассуждает:

«...налагать на себя руки не дозволено» даже «людям, которым лучше умереть, чем жить» (Платон 1970: 18), ибо «мы, люди, находимся как бы под стражей и не следует ни избавляться от нее своими силами, ни бежать», «пока бог каким-нибудь образом... не принудит» (Там же: 19).

Кузмин же возгоняет самоубийство до градуса высшей мудрости, а в ответе на анкету «Биржевых новостей» даже позволяет себе говорить о таинственной связи самоубийства с богами и сравнивать его с жертвоприношением.

Если Сократ наставляет учеников на невеселую смерть: «Разумный должен умирать с недовольством, а неразумный – с весельем» (Там же: 19), то финал СУ демонстрирует предпочтительность смерти веселой, точнее, радующей все пять чувств (эпитет *веселый* отнесен к прогулкам, но бросает свет и на сценарий самоубийства в целом).

Сократ считает, что жизненная аскеза очищает душу от всего телесного, приближая человека к переходу в обитель блаженных богов.

При жизни истинный философ старается не пристращаться к «так называемым удовольствиям, например, к питью или еде», и еще меньше – к любовным наслаждениям и «уходу за телом», ибо он «должен отвлечься от собственного тела – на душу» (Там же: 22); «тело

наполняет нас желаниями, страстями, страхами» (Там же: 25); философ не может полагаться на «слух и зрение», потому что «эти телесные чувства ни точностью, ни ясностью не отличаются», ни тем более на все остальные чувства. По их вине душа обманывается, и только отрешившись от них, воспринимает истину и начинает мыслить (Там же: 23).

Кузмин в СУ, напротив, подает и жизнь, и смерть через призму телесности и телесных удовольствий, переходящих в пиршество жизни-смерти.

Ученики настаивают на том, чтобы Сократ еще понаслаждался жизнью,

«Но ведь солнце... еще не закатилось... ..другие принимали отраву много спустя после того, как им прикажут, ужинали, пили вволю, а иные даже наслаждались любовью... Так что не торопись» (Там же: 92).

На это Сократ отвечает: «...они думают, будто этим что-то выгадывают» (Там же: 92), и спокойно принимает яд. Герой Кузмина длит мгновение смерти (то ли по горациевскому принципу *carpe diem*, то ли по фаустовскому *остановись, мгновенье*), ужинает, наблюдает закат (а возможно, и рассвет) и лишь потом открывает жилы.

Мудрым самоубийство в СУ оказывается еще и потому, что соответствует сценарию «Александрйских песен». Именно оно подхватывает мотивы «александрйской» жизни (гедонизм; имение/мельницы, проданные ради любимого/любимой; прогулки; чтение; музыку; ароматы) и соответственным образом ее завершает.

Поэзия грамматики

Инфинитивное письмо. Стихотворение выдержано в инфинитивном ключе, к чему предрасполагает весь кластер мотивов: смерть, альтернативность, медитативность, выбор, отстраненность.

Под инфинитивным письмом (ИП)³¹ понимаются тексты, написанные абсолютными или достаточно автономными инфинитивными предложениями. Общий семантический ореол ИП – медитация о некоем альтернативном модусе существования, представляющем в виде картин типичного жизненного или суточного цикла лирического субъекта, а также мотивов смерти/воскре-

сения, засыпания/пробуждения, воспоминания/забвения, хода времени и т. п. Структурно ИП колеблется между двумя крайностями – прямолинейной мощью длинных серий однородных инфинитивов (как в «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока) и более утонченной риторикой доминирования двух-трех инфинитивов над всем синтаксически разветвленным текстом³². Качественный скачок в развитии русского ИП, особенно абсолютного, пришелся как раз на Серебряный век, и Кузмин был причастен к этому всплеску – у него есть более десятка инфинитивных стихотворений³³.

Тема смерти, в частности ее приятия лирическим героем в порядке своего рода death wish, характерна для ИП³⁴. Вероятным пре-текстом СУ в этом плане является «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова:

...Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть! Но не тем холодным сном могилы... Я б желал навеки так заснуть, Чтоб в груди дремали жизни силы, Чтоб дыша вздымалась тихо грудь; Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, Про любовь мне сладкий голос пел, Надо мной чтоб вечно зеленея, Темный дуб склонялся и шумел.

Хотя и небогатое инфинитивами, это стихотворение сильно повлияло на последующую инфинитивную традицию. Ср.:

Хотел бы я уснуть под свежую сиренью Под рокот соловья весеннюю порой, Когда всю ночь заря лобзается с зарей И сумрак озарен оранжевою тенью... Хотел бы я уснуть, измученный борьбой, Исчерпавший всю жизнь до горького осадка. Как роковой бокал, уснуть, забыться сладко Под шум весенних гроз и жизни молодой... Хотел бы я уснуть без жалобы и муки И потонуть в лучах негаснущего дня, Рассыпаться теплом лазурного огня, Разлиться в аромат, в ласкающие звуки... Хотел бы я уснуть – и возродиться вновь Во взорах ласковых, в привете уст румяных... <...> Весь счастье и восторг, весь трепет и любовь. (Фофанов, «Хотел бы я уснуть под свежую сиренью...»).

Эхо лермонтовского стихотворения особенно отчетливо слышится в финальных строках СУ, начинающихся с *и чтоб...* и активизирующих переключку лейтмотивного *сладко...* с лермонтовским *Чтоб... мне сладкий голос пел*; очевидны и сходства с Фофановым.

По более конкретной «суицидальной» линии наше стихотворение принадлежит к гамлетовской ветви ИП – медитациям о

том, продолжать ли жизнь, полную трудностей, или решиться на самоубийственное путешествие в неизвестность³⁵. Обычно выбор совершается между разными модусами жизни или между жизнью и смертью, но, по-видимому, до Кузмина никто не разрабатывал тему невынужденного самоубийства³⁶. Так, в пьесе Майкова смерть путем самоубийства предписывается ее трем протагонистам сверху, а в лермонтовском стихотворении, где налицо и влечение к смерти, и разработка соответствующего сценария («заказа» на определенные обстоятельства смерти), самоубийство не подразумевается.

Что касается парадоксального гедонизма, заданного первой строчкой, то этот эффект подхватывается всей системой анафорических зачинов, управляющих инфинитивами: *умереть – умереть – поужинать – открыть (себе жилы)*. Оборот *сладко + инфинитив* основан не только на горадиевской формуле *Dulce est...*, но и на богатой русской традиции аналогичных зачинов, к которой имплицитно отсылает³⁷. При этом, как мы помним, последовательность *сладко – сладко – слаще* не чисто количественное нарастание: происходит овеществление первоначально лишь метафорической сладости, которая в конце захватывает все пять чувств человека, включая вкус, тогда как, скажем, Лермонтов довольствуется сохранением лишь одного слуха.

Движение от *сладко* к *слаще* совмещает нарастание с выбором. В русском ИП обычно применяется универсальная формула *хорошо – лучше* (или *не лучше ль*)³⁸, иногда с отсылкой к гамлетовским сомнениям³⁹. Кузминская серия *сладко – сладко – (еще) слаще* оригинально варьирует эту формулу, отчасти в духе шутливо гедонистической «горадианской (!) оды» Дельвига «Фани»:

Мне ль под оковами Гимена Все видеть то же и одно? Мое блаженство – перемена, Я дев меняю, как вино. <...> Чем с девой робкой и стыдливой Случайно быть наедине, Дрожать и миг любви счастливой Ловить в ее притворном сне – Не слаще ли прелестной Фани Послушным быть учеником, Платить любви беспечно дани И оживлять восторги сном?

Инфинитивная структура СУ не абсолютна (инфинитивы зависят от *сладко* и *слаще/мудрее*), да и сама по себе не очень длинна. Она очевидным образом принадлежит ко второму, менее броскому из двух синтаксических типов (ср. «В сумерках» Зенкевича в примеч. 32). Четыре ее компонента ненавязчиво охватывают весь текст – благодаря разветвленной системе придаточных

предложений и номинативных, адвербиальных, причастных и деепричастных конструкций, в среднем по одной на строку. Это позволяет ей взять на себя в общем композиционном балансе стихотворения роль стержня, призванного «держать» нерифмованный и метрически свободный стих, внося в него необходимый порядок⁴⁰. Подобная роль часто выпадает на долю ИП, но, как правило, на другой его подтип – равномерно пронизанный однородными инфинитивами⁴¹. В СУ обеспечение порядка достигается более изощренными средствами. Вдобавок к инфинитивам и вводящим их анафорам на натурализацию работают, с одной стороны, античный, греко-римский, фон стихотворения, освобождающий от рифмовки и канонов русской метрики, а с другой – многообразный параллелизм синтаксических конструкций, управляемых инфинитивами.

Другие симметрии. В стихотворении 37 строк, разбитых на три одинаково управляемых сегмента длиной 9 + 9 + 19 строк, причем третий в свою очередь делится посередине на два благодаря добавлению еще одного инфинитива. Сохранение пропорциональности членений четко обозначено в самом начале двойного финального сегмента – удвоением анафоры (*еще слаще, еще мудрее*).

Симметрии, образующие основу для развития, пронизывают текст. Внутри каждого сегмента 9 (в третьем проведении – 10) строк/конструкций, конкретизирующих обстоятельства рассматриваемого варианта смерти: время, место, перемещения участников (присутствующих или отсутствующих), (не)слышащиеся звуки/высказывания. В двух первых случаях сегмент заключается возгласом: *Прощай!*, а в третий раз подчеркивается его отсутствие: *не слыша никаких прощаний*.

Примечателен временной план развертывания событий. Первый отрезок запечатлевает один героический момент, которому предстоит сохраниться в веках. II эпизод разворачивает вокруг аналогичного момента многослойную хронологию жизни целого рода: смерть приходит к протагонисту в почтенной старости, в связи с чем привлекаются данные о представителях нескольких поколений, как живых, так и мертвых, что иконизировано нагромождением придаточных предложений и номинативных, причастных и деепричастных оборотов. III сегмент тоже сосредоточивается на коротком – последнем – эпизоде в жизни героя, но щедро растягивает его описание, включающее (отчасти подобно II сегменту) сложную хронологию событий последних дней (отметим

обилие причастий и деепричастий совершенного вида и слово *после*) и даже взгляд, бросаемый в завтрашний день (*которую завтра забыл бы*) и на отрезок времени, непосредственно следующий за открытием вен (*и чтоб...* + сослагательные формы).

Таким образом последний момент успешно продлевается и охватывает по возможности максимально широкий круг событий и впечатлений. Фокус на мотиве остановленного мгновенья подчеркнут длиной и сложностью периода, а плавность перехода из жизни в смерть – нейтральностью стиля, которая отличает третий эпизод от двух первых, поданных в высоком регистре, знаменующем исключительность смерти воина и патриарха. Акцентирует гримировку смерти под жизнь и оборот *в сто первый раз*, своей рутинностью гасящий остроту происходящего.

Эффекту перемены в третий раз служит нетривиальная динамика развертывания инфинитивных форм. В двух первых эпизодах недвусмысленное *умереть* появляется в начале, третий же (IIIa) управляется глаголом не только не летальным, но подчеркнуто жизнеутверждающим (*поужинать*) и вынесенным в конец всей цепочки определяющих его конструкций, чем максимально обостряется ожидание (к тому же опровергаемое – смерть пока не наступает). Но даже и четвертый инфинитив, *открыть (жилы)*, при всей своей убийственности, не приносит полного завершения, будучи во всех смыслах слова открытым: помещенный в середину сегмента (IIIб), он позволяет жизни длиться под аккомпанемент звуков и запахов, проникающих в комнату.

Однако текст можно понимать и так, что смерть наступает в точности на точке с запятой после слова *жилы*. Дело в том, что в этом месте происходит несколько грамматических сдвигов, свидетельствующих о переходе некой границы⁴².

Во-первых, меняется тон дискурса – из чисто медитативного он становится как бы перформативным, направленным не на констатацию, а на организацию происходящего вокруг. Этот перескок в более активный модус конечно подготовлен сравнительно скромным предшествующим, с которым его роднит примат сознания и слова над реальностью, но теперь говорящий дает гораздо больше свободы своему волюнтаризму.

Во-вторых, исчезает субъект, пусть и до тех пор грамматически безличный, как это присуще ИП, но все же явственно функционировавший в качестве подразумеваемого главного актанта всех глагольных форм, инфинитивных и прочих. Предикаты *пахло*, *светила* и *слышны* не обязательно предполагают присутствие воспринимающего. Высказанный лирическим героем

заказ, «чтоб было то-то и то-то», демонстрирует его по-детски капризное желание, но вовсе не гарантирует, что он сохранит способность воспринимать звуки и запахи, которые в любом случае не прекратятся и после его смерти.

В-третьих, сигналом обрыва можно считать само грамматическое обращение с придаточным (*и чтоб...*), более или менее прозрачно позаимствованным из лермонтовского стихотворения. Там этот оборот совершенно явно зависит от главного предложения: *Я б желал навеки так заснуть, Чтоб...*, и эта конструкция повторена четыре раза. Кузмин не только опускает четкую маркировку синтаксической связи, но и создает своего рода синтаксический сбой – анаколуп: в СУ союз *чтоб* как бы подчинен главному сказуемому *еще слаще, еще мудрее*, что грамматически неправильно. В результате пожелание звучит одновременно и более настойчиво, и менее убедительно. С другой стороны, здесь, как и в других местах стихотворения, остается место для многозначности; в конце концов и в лермонтовском стихотворении лирический герой каким-то образом предполагает продолжать и после смерти слышать, как *сладкий голос* будет петь ему *про любовь*⁴³.

Все эти тонкие различия, градации и обращения тем ощущаемее, что воспринимаются на очень устойчивом «рефренном» фоне⁴⁴, чему способствуют, среди прочего, интенсивные лексические и семантические повторы. Почти каждый словесный мотив проходит в стихотворении два или более раз, иногда совершенно тавтологически. Ср.:

лексические цепи: *сладко* – *сладко* – *слаще*; *умереть* – *умирая* – *умереть* – *умерли*; *светит* – *светила*; *для славы* – *для той, которую...*; *слыша* – *слыша* – *не слыша* – *слышны*; *вокруг* – *окруженным* – *вокруг*; *Прощай* – *Прощай* – *никаких прощаний*; *в том же* – *на той же*; *доме* – *дом*; *еще* – *еще*; *продавши* – *проданный*;

семантические цепи: *умереть* – *открыть жилы*; *на поле* – *в доме* – *на кровати* – *в ванне*; *при свисте* – *когда звучит* – *для славы* – *слыша*; *труба* – *флейты*; *солнце* – *полдень* – *завтра* – *заря*; *родились* – *умерли*; *отчизны* – *старцем* – *деды* – *детьми* – *мужами* – *отец*; *истративши* – *продавши*; *забыл бы* – *и чтоб*; *в том же* – *на той же* – *вернувшись* – *в сто первый раз*; *все именье* – *последнюю мельницу* – *никаких прощаний*; *душистой* – *пахло*; *длинное* – *вдалеке*⁴⁵.

Но даже тавтологические повторы искусно освежаются. Так, сочетание инфинитива *умереть* с деепричастием от того же глаго-

ла *умирая*, грамматически неправильно. Правда, это почти незаметно: семантически здесь все в порядке, синтаксически достаточно было бы пары мелких поправок (*умереть... и, умирая... слышать...*), а разделенность пятью строками (т. е. больше чем половиной всего I сегмента) скрадывает остроту столкновения. Тем не менее неправильность налицо, и она встраивается в серию контрастов и других словесных эффектов (типа *умереть... родились... умерли; в том же доме... в уже проданный дом; прощай – никаких прощаний*; и др.). К тому же она под сурдинку отсылает к горациевской паре *morī*, «умереть», – *moris*, «смерть», из оды III, 2, обыгрывая как сам факт интертекстуальной переклички, так и неполную правильность – подчеркнутую «чужость» – предлагаемого эквивалента⁴⁶. И все это – в разговоре о «смерти», которая тем самым всячески отстраняется, обезболивается, эстетизируется.

КАК ОРГАНИЗОВАНО
«БЕГСТВО» ХОДАСЕВИЧА

Да, я бежал, как трус, к порогу Хлои стройной,
Внимая брань друзей и персов дикий вой,
И все-таки горжусь: я, воин недостойный,
Всех превзошел завидной быстротой.

Счастливец! я сложил у двери потаенной
Доспехи тяжкие: копье, и щит, и меч.
У ложа сонного, разнеженный, влюбленный,
Хламиду грубую бросаю с узких плеч.

Вот счастье: пить вино с подругой темноокой
И ночью, пробудясь, увидеть над собой
Глаза звериные с туманной поволокой,
Ревнивый слышать зов: ты мой? Ужели мой?

И целый день потом с улыбкой простодушной
За Хлоей маленькой бродить по площадям,
Внимая шепоту: ты милый, ты послушный,
Приди еще, – я все тебе отдам!
1911 (публ. 1914)

Стихотворение примечательно сочетанием обезоруживающей нежности с изысканной литературностью. Адресатом его любовного плана является новая возлюбленная и будущая вторая жена 25-летнего поэта Анна Ивановна Чулкова-Гренцион (Ходасевич), во взаимности которой он находит успокоение после разрыва с Евгенией Муратовой¹. Однако контрастом к новому домашнему счастью² служит не история какой-то другой, менее идиллической, любви, а интертекстуальное бегство с античного поля битвы. Многообразные поэтические ориентиры стихотворения сосредоточены вокруг трех центров: античности, пушкинского Золотого века и современного Ходасевичу Серебряного. Жертвы на алтарь новой любви и умиротворенности игриво приносятся от имени чуть ли не всей мировой поэзии. Присмотримся к этой цитатной клавиатуре.

В сторону Горация

Мотив бегства с поля боя восходит к древнегреческим поэтам³:

Носит теперь горделиво саиец мой щит безупречный: Волей-неволей пришлось бросить его мне в кустах. Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает Щит мой: не хуже ничуть новый могу я добыть (Архилох, VII в. до н. э., пер. В.В. Вересаева);

Моим поведай: сам уцелел Алкей, Доспехи ж взяты. Ворог аттический, Кичась, повесил мой заветный Щит в терему совоокой Девы, т. е. в храме Афины (Алкей, VII–VI вв. до н. э., пер. Вяч. Иванова);

Бросил свой щит И я на берегах Пышно текущей реки И убежал ...Так от людей К лесу кукушка летит (Анакреонт, VI в. до н. э., пер. Г.Ф. Церетели).

И конечно, к наследовавшей им знаменитой оде Горация II, 7 («К Помпею Вару»), которая в русской поэзии ассоциируется прежде всего с пушкинским переводом, а также фетовским (привожу релевантные места):

С кем я тревоги боевые В шатре за чашей забывал... <...> Ты помнишь час ужасный битвы, Когда я, трепетный квирит, Бежал, нечестно брося щит... <...> Как я боялся! как бежал! Но Эрмий сам незапной тучей Меня покрыл и вдаль умчал И спас от смерти неминучей. <...> И ныне в Рим ты возвратился В мой домик темный и простой⁴. <...>

Давайте чаши. Не жалею Ни вин моих, ни ароматов. <...> Как дикий скиф хочу я пить. Я с другом праздную свиданье, Я рад рассудок утопить (А.С. Пушкин, «Кто из богов мне возвратил...», 1835);

...Помпей, товарищ мой, первейший из друзей, С кем часто долгий день вином мы коротали <...> С тобой я пережил Филиппы, при тебе Бежал, бесславно щит свой покидая в страхе... Но средь врагов меня, в туман сокрыв густой, Испуганного спас Меркурий быстрокрылый <...> Массийской влагою разымчивой щедрей Фиялы светлые наполни и смелее <...> Со мной теперь любой эдонец не соьет: Так сладко буйствовать при возвращенье друга (А.А. Фет, «К Помпею Вару», 1856)⁵.

Ходасевич избрал не осовременивающий пушкинский 4-стопный ямб, а квазиантичный фетовский 6-стопный (укоротив последние строки обрамляющих строф).

Оппозиция «битва, военные и гражданские доблести / домашняя жизнь, любовь, сельская идиллия» широко представлена у Горация и других римских поэтов, в эллинистических эпиграммах и в русской поэзии начала XIX в. Горацианский пафос состоит в житейской ориентации на скромность, золотую середину, частную жизнь и в соответствующей поэтической программе воспевания не военных подвигов, а мирного быта и выборе негероических тем⁶. Даже в прославлении великих исторических событий Гораций подчеркивает решающую роль не самих героев-воинов, а «штатских» поэтов, которые выбирают для увековечения именно эти события и этих героев, оставляя других неизвестными⁷.

Александрейцы, Гораций, его современники и их русские последователи разработали множество вариаций на эти темы:

овидиевское сравнение любовник – солдат⁸;

разнообразные поединки героя с Эротом, в которых фигурируют щит, стрелы и бегство, кончающееся подчинением Эрота, ср.:

Давно ли мне вещал Эрот <...> Упрянца видя пред собой И зря мои поступки смелы, Он взял тогда свой лук и стрелы И вызывал меня на бой. Я так же был напротив злобен И Ахиллесу был подобен. С копьем и в латах со щитом, Казалось мне: чтобы сражаться Со оным маленьким божком, Ненужно боле вооружаться. Он стрелу первую пустил, Но я от оной уклонился; Стреляя, тщетно стрел лишился И сердца мне не прострелил. Он яростью кипел презлоу И, бросясь сам ко мне стрелою, Грудь слабую мою пронзил. Мое, ах! сердце ощущает, Что нет к сопротивленью сил; Копье меня не защищает, И все щит имею сей, – Эроту оный не препона. К чему снаружи оборона, Когда уже внутри злодей? (И.Ф. Богданович, «Ода из Анакреона», 1761)⁹;

полную безоружность перед Эротом (например, Геракла, изваянного Лисиппом)¹⁰;
ненужность Афродите военных доспехов:

Чуждая войнам, зачем ты взялась за Ареево дело? Кто, о Киприда, тебя в эти доспехи облек? Сердцу мило твоему лишь Эроты да радости ложа, Любишь кроталов ты треск, воспламеняющий страсть. Копья кровавые брось, – ведь это оружие Афины, – И с Гименеем опять, богом кудрявым, дружи (Антимах, V–IV вв. до н. э., пер. Л. Блуменуа);

так или иначе мотивированное неучастие лирического субъекта в битве, например, у Батюшкова ранение¹¹ или мирный нрав:

О любимец бога брани, Мой товарищ на войне! Я платил с тобою дани Богу славы не одне: Ты на кивере почтенном Лавры с миртом сочел; Я в углу уединенном Незабудки собирал. Помнишь ли, питомец славы, Индесальми? Страшну ночь? Не люблю такой забавы, Молвил я, – и с музой прочь! Между тем как ты штыками Шведов за лес провожал, Я геройскими руками... Ужин вам приготавливал («К Петину», 1810)

и общий элегический контраст между войной и мирной жизнью, например пирушкой с друзьями и подругами¹², и отказ от ссор даже за столом:

Пускать в ход кубки, что для веселия Даны, – позорно! Нравы фракийские Оставьте, и держите Вакха Скромного дальше от ссор кровавых. К вину, к лампадам, право, совсем нейдет Кинжал мидийский. Вы, собутельники, Умерьте крик и гам безбожный И возлежите, склонясь на локоть... (Гораций, «Оды», I, 27, «К пирующим», пер. Церетели)¹³.

Все это, конечно, противостоит первичной установке на воинскую доблесть, в частности у ранних греческих поэтов, подробно инструктирующих читателей-юношей, как соблюдать строй, держать копье и щит, как прекрасна смерть за отчизну и позорно бегство:

И достохвально и славно для мужа за родину биться, Биться за малых детей, за молодую жену С ворогом злым. Смерть тогда лишь наступит, когда нам на долю Мойры ее нарядут. Пусть же с подъятым копьем Каждый стремится вперед и щитом свою грудь прикрывает, Мощную духом, едва жаркий завяжется бой! Ведь и судьбой решено, что

никто из людей не избегнет Смерти, хотя бы он был богом бессмертным рожден. Часто, от битвы уйдя, от копейного стука, приходит Ратник домой, и в дому смерть настагает его. Только для города он ни желанен, ни дорог не будет; Если ж погибнет храбрец, плачут по нем стар и млад (Каллин, VII в. до н. э.; пер. Церетели).

То же находим затем у эпиграмматистов¹⁴ и Горация, в частности в его «Оде к римскому юношеству» (III, 2):

Военным долгом призванный, юноша Готов да будет к тяжким лишениям; Да будет грозен он парфянам В бешеной схватке копьем подъятым... Красна и сладка смерть за отечество: А смерть разит ведь также бегущего И не щадит у молодежи Спин и поджилок затрепетавших (пер. А.П. Семенова-Тян-Шанского).

В русской традиции с этой точки зрения особо релевантны «Руслан и Людмила» (1820), с комическим бегством Фарлафа от Рогдая¹⁵, и «Беглец» Лермонтова (1837–1838), с троекратным отвержением (другом, возлюбленной и матерью) беглеца, бросившего на поле боя оружие и умирающих родичей:

Гарун бежал быстрее лани, Быстрей, чем заяц от орла; Бежал он в страхе с поля брани, Где кровь черкесская текла; Отец и два родные брата За честь и вольность там легли, И под пятой у сопостата Лежат их головы в пыли. Их кровь течет и просит мщенья, Гарун забыл свой долг и стыд; Он растерял в пыли сраженья Винтовку, шашку – и бежит!

Между Ахиллом и Парисом

Необычность трактовки Ходасевичем этого мотивного комплекса состоит в том, что, во-первых, в самом бегстве усматривается не только слабость, но и некое атлетическое, т. е. как бы мужественное, достижение (*завидная быстрота*); во-вторых, за бегством следуют не просто дружеские возлияния (как у Горация), а любовные объятия¹⁶; и, в-третьих, оружие не бросается на поле боя, а доставляется к дверям возлюбленной. Этот букет особенностей оригинально укоренен в соответствующем античном и русском топосе и тем эффектнее ему противопоставлен.

I. Ироническая выдача недостатка (дезертирства) за достоинство (атлетизм) – широко распространенный прием осмеяния

комического персонажа, обычно в третьем лице (по принципу *Гарун бежал быстрее лани*)¹⁷. Применение его к лирическому «я» предельно заостряет снижающую игру в гораццианскую скромность.

Общим фоном к похвальбе быстротой бегства является, конечно, быстрота подлинно воинских маневров в духе архетипической быстроногости Ахилла. Традиционен и контраст между скоростью бега как чисто технической характеристикой бойца (подобной росту, силе, ловкости и т. п.) и его решающим боевым качеством – смелостью:

Не вспомяну я бойца, и во мне не найдет уваженья Он ни за ног быстроту, ни за искусство в борьбе, Хоть бы Циклопам он был и ростом и силой подобен, И уступал бы ему в беге фракийский Борей... <...> Хоть бы он славою всякой блистал, кроме воинской мощи, Ибо тому не бывать воином храбрым в бою, Кто не дерзнет смелым оком взглянуть на кровавую сечу Или, к врагу подойдя, руку над ним занести. В этом вся честь, и лишь это сочтется за подвиг отменный, Лучший из подвигов всех для молодого бойца (Тиртей, VII в. до н. э., пер. Церетели);

Мне не мил стратег высокий, с гордой поступью стратег, С длинно-пышными кудрями, с гладко выбритым лицом! Пусть он будет низок ростом, пусть он будет кривоног, Лишь бы шел он твердым шагом, лишь бы мощь в душе таил (Архилох, пер. Церетели).

В «Бегстве» ценностно нейтральный параметр быстроты соединен с подчеркнуто отрицательным (трусостью), но иронически превознесен от первого лица, чему способствует, среди прочего, престижность отсылки к трусости Горация, в свою очередь опиравшегося на девять канонических образцов¹⁸.

Особый интертекстуальный аспект ходасевичевского завидного бегства составляет наличие в истории греко-персидских войн, в частности у Геродота, эпизодов с притворным отступлением греков – попавшиеся на удочку персы устремляются в погоню, греки оборачиваются и громят их:

«Лакедемоняне же доблестно бились с врагом и показали свою опытность в военном деле перед неумелым врагом... <...> ...когда они время от времени делали поворот, то **все разом для вида обращались в бегство**. При виде этого варвары с боевым кличем и шумом начинали их теснить. Спартанцы же, настигаемые врагом, **поворачивались лицом к противнику и поражали несметное число персов**» (Геродот, «История», VII: 211 [Фермопилы]; пер. Г.А. Стратановского)¹⁹.

Таким образом, «бегство» совершается сознательно, в полном вооружении и под крики противника, – налицо сразу три составляющих «завидного» кластера, представленного у Ходасевича.

Что касается «дикого воя»²⁰, то он, вероятно, восходит к стереотипическому образу персов как восточных варваров (именно так они сами именуют себя в «Персах» Эсхила), унаследованному европейской традицией от греческих авторов. Непосредственным источником могли послужить описания их нестройных криков в бою под бичами командиров – в противовес четкому боевому пению дисциплинированных греков²¹. Открыто антиперсидская патриотическая драма Эсхила, поставленная всего восемь лет спустя после битвы при Саламине и написанная ее участником, вообще полна плача, воя, воплей и стонов, становящихся эмблемой коллективного заглавного героя.

II. Литературные прецеденты успешного²² бегства с поля боя в объятия женщины обычно носят не героический, а амбивалентный характер. В Песни III «Илиады» Парис дважды убегает от Менелая и во втором поединке теряет свой шлем, причем его бегство осуществляется благодаря Афродите, которая укрывает его облаком (пре-текст к аналогичному спасению Горация Меркурием в II, 723) и приводит к нему Елену, и та, после серии негодующих речей, отдается ему:

Но любимца увидела Зевсова дочь Афродита; Кожу вола, пораженного силой, она разорвала: Шлем последовал праздный за мощной рукой Менелая. <...> Сам же он бросился вновь поразить Александра, пылая Медным копьем; но Киприда его от очей, как богиня, Вдруг похищает и, облаком темным покрывши, любимца В ложницу вводит, в чертог, благоволия сладкого полный; Быстро уходит Елену призвать... <...> Очи назад отвратила [Елена] и так упрекала супруга: «С битвы пришел ты? о лучше б, несчастный, навеки погибнул, Мужем сраженный могучим, моим преждебывшим супругом! <...> Ей отвечая, Парис устремляет крылатые речи... <...> ...«Ныне почием с тобой и взаимной любви насладимся. <...> Ныне пылаю тобою, желанья сладкого полный». Рек он – и шествует к ложу, за ним и Елена супруга. Вместе они на блистательно убранном ложе почили («Илиада», III, 374–448)²⁴.

А у Горация есть ода (I, 8), амбивалентно трактующая предпочтение женских объятий воинским доблестям: она строится как серия вопросов к Лидии, ради любви которой герой уклоня-

ется от военных учений, уподобляясь Ахиллу, скрывавшемуся от участия в Троянской войне переодетым матерью в женское платье. Ходасевич мог знать ее как в оригинале²⁵, так и по переводу Державина, в котором уклонение от тренировок подано почти как дезертирство с поля боя:

Скажи мне, Лидия, богов Под клятвою прошу, почто ты Сибариса Любя губишь, что ныне он Возненавидел рать, – пыль, зной сносить могущий? Почто, надев броню, верхом Меж сверстных всадников не ездит и уздою Стальнозубчатой не кротит Бурливого коня, всех яростнейша галлов? Зачем касаться Тибра он Боится желтых волн, и от борцов еля Бежит, от яда как ехидн? Сожженных зноем рук, оружие носящих, Зачем не кажет, всем хвалясь, Что пращею своей сподвижников всех далее Он за поставленную цель Пребрасывал кружцы тяжелье нередко? И, древле как Фетидин сын Пред слезным, жалобным паденьем Илиона, Зачем он прячется от войск, Чтоб и его на брань не увлекли с собою? («К Лидии», 1811)²⁶.

У Пушкина этому отчасти аналогичен эпизод с уходом Ратмира от воинского соперничества в неамбициозную идиллию батюшковского типа, который мог повлиять на «Бегство» и текстуально:

«Зачем ты [Ратмир] здесь, зачем оставил Тревоги жизни боевой И меч, который ты прославил?» «Мой друг, – отвечивал рыбак, – Душе наскучил бранной славы Пустой и гибельный призрак. Поверь: невинные забавы, Любовь и мирные дубравы Милее сердцу во сто крат. Теперь, утратив жажду брани, Престал платить безумству дани... <...>... Сложил и меч и шлем тяжёлый, Забыл и славу и врагов» («Руслан и Людмила», V).

III. Доставка лирическим героем своих доспехов к порогу возлюбленной, в сущности, противоречит беспорядочному бегству с бросанием щита на поле боя и может означать не столько преувеличение трусости героя, сколько ее лукавое отрицание: «как трус» герой бежит не *в качестве труса*, а лишь *подобно трусу*, еще до настоящей опасности, когда бросать оружие нет необходимости. В любом случае²⁷ в этом бегстве акцентируется его нацеленность на героиню и происходит символическое складывание оружия перед женщиной и Эротом/Афродитой, – общее место анакреонтической лирики. А тем самым в сюжет вовлекается характерный мотив приношения даров в храм бога, у которого ищется покровительство. В вотивных эпитафиях подносимое

оружие обычно посвящается богу войны, Афине, Гераклу или другим героям, но есть и более мирные приношения – Киприде:

Менит из Дикта в храме сложил свои доспехи И молвил: «Вот, Серапис, тебе мой лук с колчаном: Прими их в дар. А стрелы остались в гесперитах» (Каллимах, III в. до н. э., пер. Блуменау);

Эти большие щиты от луканов, уздечки и копья, Бьющие в оба конца, гладкие, сложены в ряд В жертву Палладе. Тоскуют они по коням и по людям, Но и людей и коней черная смерть унесла (Леонид Тарентский, III в. до н. э., пер. Блуменау).

От вифинянки Киферы тебе, по обету, Киприда, Образ твоей красоты мраморный в дар принесен; Ты же за малое щедро воздай, как богиня, Кифере: Будет довольно с нее счастья с мужем своим (Антипатр Фессалоникский, рубеж н. э., пер. Блуменау).

На оригинальном использовании вотивного дискурса для совмещения военного топоса с любовным строится ода Горация III, 26 («К Венере»). В качестве оружия там выступают как лира, так и топоры и другие орудия взлома (которыми влюбленный иногда угрожает объекту своей страсти в жанре серенады перед закрытыми дверьми, *paraclausithyron*). Это-то оружие лирический герой оды, заявляющий о своем отказе от дальнейших любовных подвигов, и посвящает Афродите, с единственной просьбой наказать пренебрегшую им женщину по имени... Хлоя. Ср. перевод И.Ф. Анненского (1904), возможно, не прошедший мимо внимания Ходасевича:

*Давно ль бойца страшились жены И славил девы нежный стон?..
И вот уж он, мой заслуженный, С любовной снастью барбитон. О левый бок
Рожденной в пене Сложите, отроки, скорей И факел мой, разивший тени,
И лом, и лук – грозу дверей! Но ты, о радость Кипра, ты, В бес-
снежном славима Мемфисе, Хоть раз стрекалом с высоты До Хлои
дерзостной коснися.*

Загадка Хлои

Кстати, Хлоей²⁸ зовут и героиню другой любовной оды Горация:

*Ты бежишь от меня, Хлоя, как юная Лань, которая мать ищет в
горах крутых И напрасно страшится Леса легкого лепета. Куст ли заше-*

лестит ветра дыханием, Шелохнет ли слегка быстрый бег ящериц Веточку ежевики, – Вся она уже в трепете. Ведь не тигр я, не лев, Гетулов сын земель, чтоб тебя растерзать. Брось за матью бегать: Ты в поре уж супружества (I, 23, «К Хлое», пер. Семенова-Тян-Шанского)²⁹.

Целый ряд мотивов этой оды находит себе параллели в стихотворении Ходасевича: бегство, следование за Хлоей и *глаза звериные с туманной поволокой* (возможно, восходящие к бунинским строкам: *Спокойный взор, подобный взору лани <...> Но образ твой теперь уже в тумане*³⁰).

Как образ Хлои в «Бегстве», так и его проекция на А.И. Ходасевич не лишены противоречий. Взаимоотношения лирического «я» с Хлоей выдержаны вроде бы в едином ключе подчинения невоинственного мужчины женщине – в духе беззащитности перед Эротом и Кипридой³¹, с той разве разницей, что вместо обычного контраста между боевой мощью и покорностью богам любви демонстрируется продолжение мужской слабости из военной сферы в интимную. Он бежит к ее порогу, полностью перед ней разоружается, разнеживается и – типично женская роль в лирике этого типа – обнажается³²; он счастлив видеть ее *над* собой; послушно и бесхитростно следует за ней – как Онегин за Татьяной, ср. *внимать, видеть, вот счастье* у Ходасевича и те же глаголы и *вот блаженство* у Пушкина:

*Нет, поминутно видеть вас, Повсюду следовать за вами... <...>
Внимать вам долго, понимать Душой все ваше совершенство... <...> Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!* («Евгений Онегин», VIII).

В том же направлении работают характерные контрасты: чтобы бродить за подругой, он бежит от друзей и долга; оказывается физически слабым, с *узкими плечами*; его тяготят *тяжкие доспехи*³³ и *грубая хламида*, он подчиняется *маленькой* героине. Однако героиня не уверена в своей власти над героем (*ты мой?*), задает *ревнивые* вопросы и готова все отдать за новое свидание. Да и следование за ней не является безнадежной погоней à la Онегин – влюбленные находятся на расстоянии шепота. В целом складывается картина трепетной взаимности – взамен всего, от чего он отказался, герой получает все, чего он желал; это прописано, в частности, зеркальной переключкой крайних строф: *я... всех превзошел – я все... отдам*.

Некоторое противоречие ауре «домашности», ассоциируемой с А.И., можно усмотреть в мотиве следования за героиней

именно *по площадям*, напоминающем, скорее, отношения поэта с Е.П. Муратовой, «царевной» «Счастливого домика», какими они предстают по данным об истории их московских встреч³⁴ и его поездке в Италию вслед за ней, а также по стихотворению «Матери» (написанному осенью 1910 г. и перекликающемуся с «Бегством» инфинитивностью и цитированием прямой речи):

*Мама, все я забыл! Все куда-то исчезло, Все растерялось, пока,
палимый вином, Бродил я по улицам, пел, кричал и шатался. Хочешь
одна узнать обо мне всю правду? Хочешь – признаюсь? Мне нужно совсем
не много: Только бы снова изведать ее поцелуи (Тонкие губы с полосками
рыжих румян!), Только бы снова воскликнуть: «Царевна! Царевна!»
И услышать в ответ: «Навсегда».*

Можно предположить наложение одного женского образа на другой – ради коррекции неудачного прошлого опыта.

Ad infinitivum

Наши колебания между текстуальным и биографическим аспектами «Бегства» объясняются не только принципиальной двуплановостью любовной лирики (одной ногой стоящей в поэтической традиции, другой – в реальной жизни поэта), но и специфической двойственностью структуры стихотворения. Раздвоенное, содержащееся в самой идее «бегства» и развернутое в традиционный контраст между «войной» и «любовью», организует и другие пласты текста – композиционный, временной и стилистический.

Общей композиционной схеме бегства из «войны» в «мир» вторит переход ровно посередине текста из античности в современность, точнее, во вневременное лирическое состояние. Во второй половине исчезают как древние реалии (*персы, доспехи, копье, щит, меч*), так и архаические наименования (*брань, ложе, ироническая хламида*), сменяясь романтическими и даже обыденными атрибутами, действиями и лексикой. Этот переход предстает и более радикальным, и менее постыдным благодаря огромному историческому разрыву эпох, усиленному отнесением начального эпизода к эпохе греческих войн с персами, древней даже для Горация (сражавшегося против Августа сравнительно незадолго до сочинения оды II, 7), хотя, конечно, не для Архилоха³⁵.

В грамматическом плане две первые строфы выдержаны в прошедшем времени (*бежал, превзошел, сложил*), но налицо и первые проявления презенса (*горжусь, счастливец, бросаю*). В двух последних строфах господствует панхронное/виртуальное настоящее с выходом в виртуальное же будущее, причем, кроме заключительной строки с ее императивом и обещанием в прямой речи героини (тоже, впрочем, виртуальными предикатами), нет ни одной личной формы. Временная перспектива определяется опущенными связками (*вот счастье, ты мой? ты милый, ты послушный*), инфинитивами (*пить, увидеть, слышать, бродить*) и деепричастиями (*пробудясь, внимая*), второе из которых контрастирует с той же формой в I строфе³⁶.

Жанрово-стилистической опорой этой смысловой, сюжетной, композиционной и временной перспективы стихотворения служит обращение во второй части к технике инфинитивного письма (ИП), широко применявшегося в поэзии как Золотого, так и Серебряного века: 1911 год был одним из пиков тиражирования абсолютного ИП³⁷. Среди его характерных мотивов – переход из одного экзистенциального модуса (места, состояния, поведения) в другой, в частности в сельскую или домашнюю идиллию, и изображение регулярного – жизненного или суточного – цикла (*И целый день потом...*); среди характерных предикатов – глаголы перемещения и восприятия, а среди классических источников – античная, в частности гораціанская, традиция прокламирования блаженных и вообще образцовых форм поведения, – таковы, например, инфинитивы в одах II, 7 и III, 2 и их русских переводах, ср.:

Гораций в II, 7: *recepto dulce mihi furere est amico*;

Пушкин: *Как дикий скиф хочу я пить, Я с другом праздную свиданье, Я рад рассудок утопить*;

Фет: *Так сладко буйствовать при возвращенье друга; Церетели: Беситься буду, – друг вернулся, Сладко мне с ним за вином забыться!*;

Семенов-Тянь-Шанский: *Сладко Буйно кутнуть, обретая друга!*;

Пастернак: *Клянусь тебе, я буду дурачиться Не хуже выпивших фракийцев В честь возвращенья такого друга*;

Гораций в середине более идейной оды III, 2: *Dulce et decorum est pro patria mori*, букв. *Сладко и почетно умереть за отчизну*.

Поэтому переход к инфинитивности воспринимается как естественное продолжение траектории бегства: с поля боя к возлюбленной и из античного прошлого в романтическую панхронность.

У Пушкина такой переход от тяжелой реальности в начале текста к виртуальному осуществлению заветных желаний под знаком ИП представлен в стихотворении, написанном в те же годы, что его горацанское «Кто из богов...» (1835), – «<Из Пиндемонти>» («Не дорого ценю я громкие права...»; 1836):

...Никому Отчета не давать, себе лишь самому Служить и угождать; для власти, для ливреи Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи; По прихоти своей скитаться здесь и там, Дивясь божественным природы красотам, И пред созданьями искусств и вдохновенья Трепеща радостно в восторгах умиленья. – Вот счастье! вот права...³⁸

В нем обнаруживаются и вероятные источники ходасевичевских *Вот счастье* (предвестием которого было слово *Счастливец*), и «брожения по площадям», в остальном выбивающегося из стилистики идиллического свидания с возлюбленной.

Действительно, *пить вино с подругой* – естественный мостик от топоса дружеской пирушки к любовному; последующие *увидеть* и *слышать* – привычные предикаты как анакреонтического, так и инфинитивного письма. Но *бродить по площадям* – поведение, необычное для античных любовников, зато уместное в современном урбанистическом контексте. Здесь оно опирается, во-первых, на романтическую приверженность прогулкам, как правило, одиноким («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829; «Когда за городом, задумчив, я брожу...», 1836), во-вторых – на топос «неразлучности влюбленных ночью и днем» (*ночью... увидеть... слышать... целый день потом... за Хлоей... бродить...*) и, в-третьих, на пушкинское инфинитивное *скитаться здесь и там* (по звучанию похожее на *бродить по площадям*). Укрепляет конструкцию и зеркальная симметрия между финальным выходом на площади и начальным бегством из публичного пространства войны в интимную сферу *ложа сонного*.

Одним из сильных мест второй половины стихотворения является крупный план звериных глаз героини, другим – две ее удвоенные любовные реплики. Оба эффекта могут восходить к пушкинской «Ночи» (1823):

Мой голос для тебя и ласковый и томный Тревожит позднее молчанье ночи темной. Близ ложа моего печальная свеча Горит; мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви, текут, полны тобою. Во тьме твои глаза блистают предо мною. Мне улыбаются, и звуки слышу я: Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя!..

Здесь тоже налицо: 6-стопный ямба; виртуальное ночное свидание; *ложе; темной, во тьме* (ср. *темноокой*), улыбка, слышимая прямая речь; слова *тобою, предо мною* (ср. *над собой*); *нежный* (ср. *милый, разнеженный*), *люблю* (ср. *влюбленный*); удвоения (*текут – текут, твоя – твоя*), вообще характерные для «Бегства» (*внимая – внимая; бежал, сложил – приди, отдам*); рифмовка сначала на *О*, затем на *А*.

Антик модерн

При всей укорененности в поэзии античности и пушкинского времени «Бегство» принадлежит Серебряному веку³⁹, в частности особым «декадентским» вариантом этой автопроекции. Таковы и модернистская тактика похвальбы от 1-го лица по поводу слабостей, обычно подаваемых в 3-м⁴⁰, и изоцированное просвечивание личной современной тематики сквозь античный колорит, и обращение к квазиабсолютному ИП, и возможная перекличка с переводом Анненского из Горация.

Одним из прямых подтекстов могло быть стихотворение Брюсова «Антоний» (1905):

Ты на закатном небосклоне Былых, торжественных времен, Как исполни стоишь, Антоний, Как яркий, незабвенный сон.<...> Победный лавр, и скиптр вселенной, И ратей пролитую кровь Ты бросил на весы, надменный, – И перевесила любовь. Когда одна черта делила В веках величье и позор, – Ты повернул свое кормило, Чтоб раз взглянуть в желанный взор. Как нимб, Любовь, твое сиянье Над всеми, кто погиб, любя! Блажен, кто ведал посмеянье, И стыд, и гибель – за тебя! О, дай мне жребий тот же вынуть, И в час, когда не кончен бой, Как беглецу, корабль свой кинуть Вслед за египетской кормой!

С ним «Бегство» связывают: программный побег из боя к женщине (правда, не только к любовнице, а и к соратнице), мотивы бросания, стыда, следования за, взгляда в желанный взор, блаженства, инфинитивное письмо, а также личная причастность Ходасевича к биографической подоплеке стихотворения – роману Брюсова с Ниной Петровской (которую Ходасевич прозвал «Египетской Кормой»)⁴¹. Но если Брюсов проецирует себя на трагически гибнущего исторического персонажа, которого он подает вчуже, то Ходасевич полемически перевоплощается в счастливого рядового дезертира.

Проекция собственной лирической ситуации в обыденную античность (часто с постепенным освобождением от архаических реалий) была разработана Михаилом Кузминым и подхвачена Ходасевичем и Мандельштамом (ср. в особенности «*Tristia*» и «За то, что я руки твои не сумел удержать...»). Прецедентным текстом для Ходасевича послужила, по-видимому, одна из «Александрийских песен», по-декадентски варьирующая две оды Горация, отразившиеся и в «Бегстве», – «Сладко умереть...» (1906; текст и разбор см. на с. 13–34 настоящего издания).

У Кузмина приятие героической смерти за отчизну (как в III, 2) искусно совмещено с предпочтением стоически-гедонистического, эстетского образа жизни и смерти (II, 7). «Бегство» перекликается с этим текстом мотивами оружия, дома, любви к женщине, наслаждения прогулкой и трапезой (*поужинать*, хотя и не *пить*), (не)слушаемых звуков битвы, прямой речи и музыки и инфинитивностью, но, конечно, отличается менее радикальной декадентской программой: герой Ходасевича находит счастье не в смерти, а в по-горациевски ценимой жизни (ср. программную оду «К Левконое», I, 11, сочетающую лозунг *carpe diem* и питье вина с любимой)⁴².

Формальное хозяйство Ходасевича

Формальная организация стихотворения поражает правильностью симметрий и выверенностью кульминационного нарастания. В согласии с «неоклассицизмом» Ходасевича она вторит двум топосам сюжета – античному и романтическому и самому принципу членения на два⁴³, по отношению же к провокационному заглавному «бегству» играет облагораживающую, упорядочивающую и направляющую роль. В отличие от Горация, у которого приверженность «золотой середине» и композиционному принципу постепенного затухания сочеталась с причудливыми неожиданностями в развитии лирического сюжета и синтаксическими переносами между строками и строфами⁴⁴, в «Бегстве» стих и синтаксис взаимодействуют скорее мирно, конфликтуя в скромных масштабах, необходимых для обеспечения рельефности и живости речи, а в целом следуют принципу нарастания к концу.

Строфическая схема – четыре четверостишия – идеальна с точки зрения организации симметрий. Основное деление проходит посередине, но это контраст с тождеством: очевидные сходства связывают I строфу с III, а II – с IV, например в рифмовке. Так,

в I и III все рифмы на *O*, а в II и IV это не так. Но в II еще сохраняются нечетные рифмы на *O*, и отход от *O* опробуется в фонетически близких пределах (к *E*), а в IV строфе дается во весь голос (*A-U*). Таким образом, рифмовка постепенно движется от закрытого заднего *O* через более открытое и переднее *E* к контрастным *У* и *A*⁴⁵.

Почти все слова в нечетных рифмах⁴⁶ – прилагательные, а в четных рифмах – существительные, местоимения и глагол (*отдам*). Эффектное явление единственного зарифмованного глагола в финале подготовлено нарастанием сказуемости в исходах строк и строф: обособленностью полуприлагательного-полупричастия *влюбленный* в II и предикативными *ты... мой, ты... послушный* в III и IV⁴⁷. Фонетически *отдам* перекликается с начальным *Да, я бежал* (с его тремя ударными *A* и даже слогом *да*), четко замыкая рамку. На рамочность работают и многочисленные симметрии между крайними строфами (например, укороченность четвертых строк; деепричастные обороты с *внимая*), а также сходства между средними строфами (например, зачины первых строк *Счастливец* и *Вот счастье*).

Общее соотношение между стихом и синтаксисом обходится без анжамбманов: все строфы синтаксически закончены, а строкоразделы не рассекают предложений в сколько-нибудь неестественных местах, хотя есть предложения, переходящие из строки в строку, и синтаксические остановки внутри строк. Но скромными средствами – стиховыми (без анжамбманов) и синтаксическими (без подчинительных союзов) – достигается внушительный охват грамматического репертуара⁴⁸. С точки зрения мелодики стиха картина получается следующая.

Начало I строфы задает ровное дыхание, после чего наступает некоторая динамизация (перебой в середине 3-й строки) и успокоение (один глагол на полторы строки и всего три ударения в укороченной последней строке).

Во II дыхание становится еще шире благодаря зеркальной симметрии: оба глагола расположены в крайних строках, а небольшое динамизирующее дробление приходится на средние строки⁴⁹.

III строфа знаменует повышение расчлененности и в то же время связной целостности. По числу глагольных предикатов она соответствует I (три глагола и одно деепричастие), но по краям строфы к ним теперь добавляются именные сказуемые. В начале это управляющий всей строфой именной оборот *Вот счастье*⁵⁰, а в конце – прямая речь героини, сопровождаю-

шаяся увеличением числа предикатов (три) и дробности членений в последней строке, что делает замыкание строфы (особенно после замедленного крупного плана глаз героини, целиком занимающих 3-ю строку⁵¹) неустойчивым, создавая сильное устремление вперед.

IV строфа совмещает повышение сложности (прямая речь содержит теперь, помимо двух именных сказуемых, еще и два глагольных, причем в последней строке) с обеспечением завершающей целостности (впрямую заявленной оборотом *целый день*), чему служит четкое многоуровневое подчинение всей синтаксической структуры единой глагольной вершине – инфинитиву *бродить*⁵². А поскольку *бродить* и его зависимые являются мощным заключительным членом инфинитивной серии, две последние строфы образуют единый 8-строчный период с постепенно раширяющимся и одновременно интенсифицирующимся дыханием. Полноте финальной остановки – хотя и на сильной, прямой, динамичной, глагольной ноте – способствует и удлинение реплики героини: вместо половины строки она занимает теперь полторы.

Параллельно мелодическому развитию происходит временное и модальное. Серия зачинов (*Да – Счастливец – Вот счастье*) вносит ритмическое возмущение в начала трех первых строф, и ее прекращение придает финальной строфе большую широту и единство с предыдущей. А так как с грамматической точки зрения эти зачины являются полными предложениями в настоящем времени, отсутствие зачина в IV еще и знаменует выход за фразовые и временные рамки в абсолютную и вневременную инфинитивность⁵³.

С использованием зачинов связан интересный временной контрапункт. В I строфе настоящее время подспудно вводится начальным *Да* и подхватывается более явным *горжусь*, повествование же ведется в прошедшем времени (*бежал* – одновременное с ним *внимая* – *превозмог*). Во II строфе схема сначала повторяется (*Счастливец! я сложил...*), но затем нарушается: вместо двух отдельных глаголов (рамочного в наст. вр., повествовательного в прош. вр.) имеется один повествовательный, но уже в наст. вр. (*брошаю*), – рамка сливается с повествованием! На этом временное развитие не останавливается – за настоящим следует все более панхронная инфинитивность, а за ней и внутри нее – выход в модальное будущее (*приди... отдам*), так что и в этом плане развитие продолжается до самого конца.

Грамматически подготовленной является и прямая речь в концах двух последних строф. Одному *ты* III строфы и двум *ты* в IV зеркально соответствуют одно *я* во II и два *я* в I, а самой прямоте этой речи – прямота фразовых зачинов, начиная с первого же слова. Открывающееся уступительным – то ли смущенным, то ли вызывающим – *Да* героя, стихотворение замыкается неким *-да-* героини, но теперь уже в утвердительном ключе полной взаимности.

ЗАГРОБНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ БУНИНА

<Без меня>

Настанет день – исчезну я,
А в этой комнате пустой
Все то же будет: стол, скамья
Да образ, древний и простой.

И так же будет залетать
Цветная бабочка в шелку.
Порхать, шуршать и трепетать
По голубому потолку.

И так же будет неба дно
Смотреть в открытое окно,
И море ровной синевой
Манить в простор пустынный свой.
1916

У Бунина инфинитивные стихи редкость. Здесь же три инфинитивных фрагмента (*залетать... порхать, шуршать и трепетать – смотреть – манить*), связанных анафорической конст-

Впервые в составе статьи: Совершитель Гаспаров// Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 39–44; см. с. 43–44.

рукцией (*И так же будет...*), охватывают две из трех строк. Эта лейтмотивная формула начинает складываться уже в I строфе (*Все то же будет...*), а при последнем проведении эллиптически опускается (*И море... манить...*). Она оригинальным образом способствует разработке темы смерти, вообще характерной для инфинитивной поэзии, но взятой Буниным в особом повороте, заданном заглавием (оно присутствовало в первой, журнальной, публикации 1916 г.).

Инфинитивы II строфы описывают продолжающуюся после смерти «я» жизнь бабочки, часто служащей символом души и эфемерности жизни, а также объектом метаморфных устремлений лирического «я». Бабочка под голубым потолком (предвестие небесного дна и морской синевы в следующей строфе) играет роль переходного звена между только что умершим «я», душа которого еще не покинула пределов комнаты, и совершенно уже неодушевленным законным простором, в котором растворяется все живое и вещное.

В III строфе, где физическое движение замирает (что поддержано переходом от перекрестной рифмовки к смежной и от разнообразной к монотонной на *O*), частый в инфинитивной поэзии глагол *смотреть* непривычным образом передан тоже частому, – но в роли не субъекта, а объекта устремлений, – небу. Заключительное *манить* отчетливо прописывает типичную для инфинитивного письма человеческую устремленность к «иному», но ввиду смерти «я» фокусирует ее опять-таки на внеположном объекте притяжения (*море*), опуская грамматически напрашивающееся одушевленное дополнение (*манить кого*).

Структура инфинитивных фрагментов иконически воплощает тему: «После [моей] смерти мир останется как бы таким же, но по сути будет иным». Все шесть инфинитивов подведены под общую рамку (*И так же будет...*) и кажутся единой однородной серией, но в действительности описывают поведение разных подлежащих (*бабочка, дно неба, море*; этот ряд начинается уже в I строфе: *...стол, скамья, Да образ, древний и простой*). И, в отличие от принятого в инфинитивном письме, этими подлежащими являются вполне конкретные сущности, а не неопределенно-личный субъект инфинитивных серий – подразумеваемое «я».

Иными словами, под давлением темы стихотворение как бы мутирует в некий антиинфинитивный модус. В духе хомяковского «Желания»:

*Хотел бы я разлиться в мире, Хотел бы с солнцем в небе течь...
...Или лучом зари румяной Скользить по плещущей волне. <... > Жить лас-
точкой под небесами, К цветам ласкаться мотыльком... Как сладко было
бы в природе То жизнь и радость разливать, То в громах, вихрях, непогоде
Пространство неба обтекать!*

могло бы получиться что-то вроде:

*Мне б легкой бабочкой в шелку Порхать, шуршать и трепетать
По голубому потолку... Смотреть в открытое окно И видеть только неба
дно, Да к морю на простор пустой Лететь заманчивой мечтой.*

Но Бунин разрушает – убивает – эти стандартные ожида-
ния, хотя и сохраняет внешнюю видимость инфинитивной серии.
К тому же от строфы к строфе постепенно размывается обжитая
вещность подлежащих (комната, стол, скамья – икона – бабоч-
ка – дно неба, море – ровная синева, пустынный простор). Идее
«исчезну я» вторит и самый принцип эллипсиса.

«ПРОСЫПАТЬСЯ НА РАССВЕТЕ...»
АННЫ АХМАТОВОЙ
Поэтика освежения

- 1 Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит,
И глядеть в окно каюты
На зеленую волну,
5 Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем,
10 Но, предчувствуя свиданье
С тем, кто стал моей звездой,
От соленых брызг и ветра
С каждым часом молодеть.
1917

Тема

Это стихотворение (далее ПНР) было впервые напечатано в апреле 1918 г. и затем вошло в книгу «Подорожник» (1921). Оно помечено 1917 г., относится к числу посвященных Б.В. Анре-

Впервые: Стих. Язык. Поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 211–232.

пу, оставшемся за границей, и, согласно комментаторам, «отражает мечту о воображаемом путешествии [Ахматовой] в Англию к любимому, описываемую как реальное событие»¹. Принадлежит к лучшим образцам ее лирики, оно сочетает типичность со своеобразием. Очередная страница интимного дневника героини создается скрещением ряда известных, но оригинально повернутых парадигм: особого извода ранней ахматовской поэтики, особого типа белого стиха и особой синтаксической манеры – инфинитивной. Выбор, разработка и совмещение соответствующих структур определяются тем подчеркнуто мажорным ключом, в котором подана здесь инвариантная тема противостояния судьбе.

Чтобы одним словом обозначить тематико-стилистическую доминанту ПНР, я вынес в подзаголовок статьи сомнительное – на грани литературоведческой пошлости – «освежение»; скажу несколько слов в его защиту. Неоднократно отмечалось, что новаторство акмеистов, в том числе Ахматовой, представляло собой не разрыв с традицией, в частности символистской, а ее овеществляющую, очеловечивающую, освежающую реформу. У ранней Ахматовой «свежесть» часто прокламируется впрямую, ассоциируясь то с нарочитой «простотой», то с более пикантной «остротой»; ср.

Свежих лилий аромат И слова твои простые («Тот же голос, тот же взгляд...»; 1909); *Свежо и остро пахли морем На блюде устрицы во льду* («Вечером»; 1913); *Поздней осенью свежий и колкий Бродит ветер, безлюдно рад* («Все мне видится Павловск холмистый...»; 1915); *Нам свежесть слов и чувства простоту Терять не то ль, что живописцу зренье...?* («Нам свежесть слов и чувства простоту...»; 1915).

Ахматовское остранение языка и стиля – не радикальное, авангардное, футуристическое; оно руководствуется чувством меры, учетом поэтического канона и часто состоит в эффектном, но умело мотивированном столкновении хорошо узнаваемых клише². При желании в самой установке на изысканную гармонию, в кокетливом любовании собой и своими перчатками, перьями, экипажами, устрицами и пушистым мехом можно усмотреть пошловатую манерность. Однако у Ахматовой все всегда не так, некстати, не как у людей: перчатка надевается не на ту руку, а устрицы, мех и перья не спасают от бед, – вкусовые пропорции соблюдаются.

В ПНР эта тактично освежающая работа с готовыми формами проявляется в использовании белого стиха, а из его разно-

видностей – так называемого испанского хорей; в выборе инфинитивного письма и оригинальном обращении с его устоявшимися стандартами; наконец, в трактовке взаимоотношений между поэтом и его жизнетворческой ипостасью. Омолаживающая свежесть морского ветра, венчающая фабулу стихотворения, пронизывает все уровни его структуры.

Сюжет

Среди стихов Ахматовой ПНР выделяется редкой праздничностью тона. Героиня просыпается предельно рано, но не от света, в тревоге по поводу предстоящей встречи, а от обуревающей ее радости и в гармонии с природным и общественным циклом, так что сразу берется экстремальная и притом позитивная нота. Далее она проводит время в несколько пассивном и даже нарциссическом переживании своих ощущений путешественницы: смотрит – слушает – отвлекается от мыслей – предчувствует встречу – наслаждается погодой – испытывает прилив молодости. Постепенно раскрываясь внешнему миру, от сна она переходит к яви, сперва смотрит на морской пейзаж из каюты, затем выходит наружу, где сначала защищается мехом от холода, ветра и брызг, а затем отдается общению с ними, причем в процесс вовлекаются органы все более контактного восприятия: зрительные ощущения сменяются слуховыми, а затем осязательными и вкусовыми (*соленых*). Но одновременно с непосредственностью контактов нарастает и широта пространственного охвата: каюта – палуба и машинное отделение – морской простор, с пусть метафорической, но явно путеводной звездой, добавляющей вертикальное измерение, и маячащим впереди свиданием на пока невидимом дальнем берегу. Контрастное сужение/расширение³ завершается острым *молодеть*, совмещающим сиюминутную кожную реакцию на морской бриз⁴ с общеэкзистенциальным переживанием времени.

Этот оптимистический сценарий не свободен от негативной изнанки: *радость* оксюморонно *душит* героиню (как если бы речь шла о *злобе*); *на палубе* ей приходится кутаться от *ненастыя*, а финальное омоложение происходит под действием *соленых брызг и ветра*. Но негативным факторам не дано омрачить героиню – они лишь обостряют ее радость. Освежающе ощутимы также *зеленая волна* и *соленые брызги* (семантически и фонетически перекликающиеся друг с другом). На контрапунктно двойствен-

ной, но в целом пикантно позитивной ноте сообщается и о любовной подоплеке путешествия: не ясно, происходит ли оно в действительности, вспоминается задним числом, планируется или только воображается, но в описании его маршрута героиня сосредоточивается на бесспорно радостном звене – предвкушении⁵.

Вообще знаменитая ахматовская недоговоренность проявляется в ПНР многообразно. Вершиной ее становится, конечно, неопределенность как развязки (сюжет обрывается на самом интересном месте), так и портрета появившегося наконец героя: перифрастическое *тем, кто стал моей звездой*⁶, знаменует стилистический взлет повествования (до этого момента лишенного тропов), но, в полном согласии с поглощенностью героини собственными переживаниями, не сообщает о новом персонаже ничего конкретного.

По принципу недосказанности строится и изображение сюжетного фона: корабль, на котором совершается путешествие, дан мозаикой фрагментов (каюта, волны за окном, палуба, стук машины, брызги, ветер)⁷, а общие планы, будь то корабля или морского простора, отсутствуют; в окно каюты видны не **волны*, а одна синекдохическая *волна*. Каждый фрагмент являет эффектную, но предсказуемо знакомую картинку на тему морского круиза, вплоть до рекламных образов кутающейся в мех роскошной женщины на палубе и целебного действия морских воздушных ванн. Однако как фрагментарность, так и подача не в лоб, а через настроения героини снимают налет глянцевого клишированности, оставляя ощущение новизны и свежести.

Самая непрозрачная 8-я строка (с единственным в тексте отрицанием, причем двойным и полным) предваряет переход от лирической созерцательности к повествовательному повороту – характерной ахматовской пуанте. С одной стороны, *не думать ни о чем* – состояние как бы никакое, безэмоциональное, невовлеченное, беспечно сводящееся к простому функционированию органов зрения, слуха и осязания, с другой – экстремальное (*ни о чем!*), означающее способность героини противостоять жизненным потрясениям, стоически на них не реагируя⁸. Неслучайна позиция, отведенная недуманию в сюжете: это последняя равнодушно-безмятежная (если не железно дисциплинированная)⁹ нота перед последующим эмоциональным всплеском, правда, в данном случае вполне позитивным. Обнаженная недосказанность 8-й строки позволяет ненавязчиво совместить два противоположных смысла.

Особый аспект недоговоренности касается статуса описываемого путешествия. Характеризовать его как воображаемое, но

представленное реальным не совсем верно. На самом деле, если оставаться в рамках текста, изображено оно двусмысленно – как виртуальное. Воображаемым оно является лишь относительно фактов авторской биографии: в Англию (и вообще за границу) Ахматова в это время не ездила. В пределах же цикла стихов на общую тему, вошедших в «Подорожник», путешествие предстает состоявшимся; ср. стихотворение «Это просто, это ясно...» того же 1917 г., где прибытие на чужбину для встречи с любимым сначала дается как неопределенно модальное, но затем как реально происшедшее (хотя сама встреча продолжает оставаться виртуальной):

*Это просто, это ясно, Это всякому понятно, Ты меня совсем не любишь, Не полюбишь никогда. Для чего же так тянуться Мне к чужому человеку, Для чего же каждый вечер Мне молиться за тебя? Для чего же, бросив друга И кудрявого ребенка, Бросив город мой любимый И родную сторону, Черной нищенкой скитаюсь По столице иноземной? О, как весело мне думать, Что тебя увижу я!*¹⁰

Ахматова играет таким образом с еще одним уровнем структуры – жизнетворческим, напрягающим соотношение между имманентным лирическим «я» отдельного текста (или целого цикла) и реальным автором. Центр тяжести враждебных обстоятельств вынесен в затекстовое жизненное пространство, сам же текст становится почти безоговорочным носителем оптимистической ворожбы героини. Получается, так сказать, прагматический оксюморон, который, реализуя характерную для ахматовской поэзии тему торжества креативной, крылатой души героини над судьбой, служит дополнительным источником освежения поэтического тонуca.

Синтаксис

В грамматической структуре ПНР очевидны как типовые черты ахматовской поэзии, так и особый покров текста. Еще Эйхенбаум отметил пристрастие Ахматовой к сериям союзов, организующих высказывание¹¹. Обозначив независимые предложения буквой Н, придаточные – П, а деепричастные обороты – Д, получим для ПНР схему:

Н1, оттого, что П1, и Н2, иль, Д1, Н3, как П2, и Н4, но Д2, кто П3, Н5.

Правда, отсутствуют характерные ахматовские *затем что, только и а*, но общая колодка узнается. Отличает же ПНР прежде всего то, что все три строфы¹² образуют единое предложение (с запятыми, но без точек, вопросительных или восклицательных знаков). Произносимое как бы на одном дыхании, это разветвленное сложносочиненное и сложноподчиненное предложение самим своим строем передает одновременно и прихотливую утонченность героини, и энергию подхватившего ее порыва. Кроме того, все пять независимых сказуемых, т. е. ровно половина, и притом главная, всех глагольных форм – инфинитивы, так что период в целом оказывается не просто одним предложением, а единой инфинитивной серией.

Русское инфинитивное письмо (далее ИП)¹³, имевшее к середине 1910-х годов полуторавековую историю, пережило в начале XX в. интенсивный подъем и ощущалось как новая, недавно освоенная, манера. Особенно смело звучали абсолютные инфинитивные серии, в которых (как в ПНР) полностью отсутствовали слова, управляющие инфинитивами и (как в ПНР – до появления в последней строфе местоимения *моей*) указания на конкретное грамматическое лицо.

Ахматова с самого начала охотно применяла ИП, ср.:

*Смотреть, как гаснут полосы В закатном мраке хвой, Пьянея
звучком голоса, Похожего на твой. И знать, что все потеряно, Что жизнь
проклятый ад!* («Белой ночью»; 1911, публ. 1912);

*Стать бы снова приморской девчонкой, Туфли на босу ногу на-
деть, И закладывать косы коронкой, И взволнованным голосом петь.
Все глядеть бы на смуглые главы Херсонесского храма с крыльца. И не
знать, что от счастья и славы Безнадежно дряхлеют сердца* («Вижу
выцветший флаг над таможенной...»; 1913);

*О Боже, за себя я все могу простить, Но лучше б ястребом ягнен-
ка мне когтитъ Или змеей уснувших жалитъ в поле, Чем человеком
быть и видеть поневоле, Что люди делают, и сквозь тлетворный срам
Не сметь поднять глаза к высоким небесам* («О Боже, за себя я все могу
простить...»; 1916? публ. 1969)¹⁴.

Но стихотворений, полностью сводящихся к абсолютной инфинитивной серии, до ПНР у нее не было¹⁵.

Обращение к ИП мотивировано здесь целым рядом факторов, в частности виртуальностью путешествия в иное, причем именно на корабле¹⁶, и установкой на построение единого предложения-периода. Не исключено и непосредственное влияние конкретного текста – триолета Федора Сологуба:

Просыпаться утром рано, Слушать пенье петуха, Позабыть, что жизнь лиха. Пробудившись утром рано, В час холодного тумана, День промедлить без греха И опять проснуться рано Под оранье петуха (1913; публ. 1914).

Очевидны как сходства – почти одинаковый зачин, мажорный в целом тон, структура периода, размер (4-ст. хорей), так и различия – ПНР написано белым стихом и вызывающе по-иному трактует время.

Ход времени – один из важнейших тематических параметров ИП. В солугубовском стихотворении время циклично, чему способствует заданная триолетом схема повторов, и охватывает полные сутки, что соответствует мажорности темы, тем более что цикл «пробуждение–бодрствование–засыпание–пробуждение» часто символизирует продолжение жизни вообще, включая иногда и надежду на воскресение. Ср. у Георгия Иванова:

Луны начищенный пятак Блеснул сквозь паутину веток, Речное озаряя дно. И лодка – повернувшись так, Не может повернуться этак, Раз всё вперед предрешено. А если не предрешено? Тогда... И я могу проснуться – (О, только разбуди меня!), Широко распахнуть окно И благодарно улыбнуться Сиянью завтрашнего дня («Луны начищенный пятак...»; публ. 1958).

Позитивную трактовку цикл «жизнь–смерть–жизнь» может получать в ИП и помимо мотива сна, вплоть до привлечения идеи метемпсихоза, ср.:

Смерть и холод! Хорошо бы С диким визгом взвиться ввысь И упасть стремглав в сугробы, Как подстреленная рысь... И выглядывать оттуда, Превращаясь в снежный ком, С безразличием верблюда, Занесенного песком. А потом – весной лиловой – Вдруг растаять... закружить... И случайную корову Беззаботно напоить (Саша Черный, «Нирвана»; 1910, публ. 1911)¹⁷.

Чаще, однако, инфинитивный цикл заканчивается на «засыпании» (символическом умирании), получая у разных авторов веер оценок – от негативных до стоических и положительных:

Когда б родиться в свет и жить, Лишь значило: пойти в далекий путь без цели, Искать безвестного, с надеждой не найти, И от младенческой спокойной колыбели До колыбели гробовой Стремясь за

тицетною мечтой, **Остановиться** вдруг и, взоры обративши, **Спросить** с унынием: зачем пускался в путь? Потом, забвению свой посох посвятивши, На лоне тишины **заснуть**, – Тогда бы кто считал за праздник день рожденья? (В.А. Жуковский, «29 января 1814 года»);

Явиться ль гостем на пиру, Иль чтобы **ждать**, когда умру... **Сгорать** ли мне в ночи немой, Свечой послушной и прямой... <...> Но чтоб **уйти**, как в лоно вод В тумане камень упадет... (И.Ф. Анненский, «Три слова»; публ. 1923);

Слышать ночное дыханье Близких **уснувших** людей, **Чувствовать** волн колыханье, Зыбь отошедших страстей, **Видеть**, как вечно гадая, Сириус в небе горит, **Видеть**, как брызнет, спадая, В небо один хризолит, **Знать**, что безвестность от детства Быстрый приснившийся путь, Вольно **растратить** наследство, Вольным и нищим **уснуть** (К.Д. Бальмонт, «Круг», публ. 1960)¹⁸.

Наконец, реальный или символический «день жизни» может вообще не кончаться, а длиться, начавшись иногда за кадром, иногда с пробуждения, а иногда и с засыпания накануне и получать опять-таки самые разные оценки, ср.:

Рушитель лени моей! Оставь **дремать** меня в покое Среди моих беспечных дней; Позволь мне время золотое Заботами не **возмущать**! Я славы не хочу **искать**; Хочу **покоиться** всечасно, Лежа в постели **размышлять** И век **лениться** сладострастно! (Д.В. Давыдов, «К Е.Ф. С-ну, убеждавшему меня написать ему что-нибудь»; 1813–1814; публ. 1826);

Весь день, в бездействии глубоком, Весенний, теплый воздух **пить**, На небе чистом и высоком Порою облака **следить**, **Бродить** без дела и без цели И ненароком, на лету, **Набрести** на свежий дух синели Или на светлую мечту... (Ф.И. Тютчев, «Нет, моего к тебе пристрастья...»; ок. 1835; публ. 1879);

Вставить, чтоб целый день **провести** наедине С напрасными и грустными мечтами, В безжизненной степи, в бемолвной тишине, **Считать** года потерянными днями, **Не видеть** пред собой ни цели, ни пути, **Отвыкнуть** **ждать**, **забыть** надежды сладость И молодость **губить** в деревне, взаперти, – Вот жребий мой, вот жизнь моя и радость! <...> Напрасно я в себе стараюсь **заглушить** Живой души желанья и стремленья... Напрасно зрелых лет хочу к себе **привить** Холодные, сухие размышленья... Напрасно, чтоб **купить** себе навек покой, **Состариться** сейчас бы я готова... Вперед, вперед и вдаль я рву с моей мечтой, – И **жить** с людьми **стремится** сердце снова! (Е.П. Ростопчина, «Безнадежность»; 1836; публ. 1856)¹⁹.

Ахматовское стихотворение ближе всего именно к этому типу, а внутри него – к стихам, сочетающим позитивное приятие хода времени и событий с установкой на финальную задержку и фиксацию переживаемого момента.

Повышенной чуткости к ходу времени в ИП располагают как частая нацеленность на топос «типового суточного/жизненного цикла», так и характерная синтаксическая структура, с как бы отбивающими временной ритм однородными сериями инфинитивов. В ПНР такая серия налицо: *просыпаться–глядеть–слушать–(не) думать*, причем ее ритмичная пульсация поддержана категорией несовершенного вида со значением повторности²⁰, а на предметном уровне – вслушиванием в стук паровозного двигателя²¹ и прямым упоминанием о единицах времени (*на рассвете, с каждым часом*)²².

Внимание одновременно к движению времени и его остановке создает конфликт, характерный для стихов о прекрасном мгновении. На подчеркивание хода времени в ПНР работают, в частности, лексические и грамматические значения слов *закутавшись, предчувствуя*, а на его преодоление – виртуальная многократность описываемых событий и, в частности, альтернативность (а не последовательность) действий, связанных союзом *и*. Совмещением обеих тенденций можно считать постепенное растягивание интервалов между членами инфинитивной серии²³. Нарастающая таким образом ретардация одновременно напрягает и заслоняет ход времени, образуя параллель к контрапункту расширения/сужения пространства в сюжетном плане (кстати, предчувствие свиданья расширяет не только спациальную, но и, в первую очередь, темпоральную перспективу).

Венцом этой противоречивой конструкции становится, как и на уровне сюжета, заключительное *молодеть*, вынесенное в самый финал благодаря еще одному эффектному сдвигу: до сих пор инфинитивные формы располагались в началах строк, здесь же инфинитив впервые выдвигается в конец строки, а заодно строфы и стихотворения. И он действительно являет квинтэссенцию всей структуры ПНР. Подобно *просыпаться*, он обозначает развивающийся процесс, но, подобно *глядеть, слушать* и *(не)думать*, не устремлен к определенному результату. И в отличие от всех предыдущих инфинитивов *молодеть* представляет собой троп, прежде всего гиперболу (особенно в контексте *с каждым часом*)²⁴, но также и метафору, поскольку имеется в виду переносное помолодение – то ли переживаемое внутренне («чувствовать себя как бы помолодевшей»), то ли констатируемое впервые

появляющимся здесь подразумеваемым внешним наблюдателем («выглядеть как бы помолодевшей») ²⁵.

Подобная гиперболизация хода времени, особенно в заключительных сценах, — вполне в духе ахматовской лирики, для которой характерны как замедленная, так и ускоренная съемка, с употреблением иногда сравнительной степени прилагательного ²⁶, а иногда и глаголов, аналогичных *молодеть*:

Память о солнце в сердце слабеет, Желтей трава... <...> За ночь прийти успеет Зима («Память о солнце в сердце слабеет...»; 1911); *Так беспомощно грудь холодела* («Песня последней встречи»; 1911); *Все сильнее запах теплый Мертвой лебеды* («Песенка»; 1911); и т. п.; *Все сильнее биенье крови В теле, раненном тоской* («Рыбак»; 1911); *Но вдруг последняя сила В синих глазах ожила... <...> И стало лицо моложе, Я опять узнала его* («Бесшумно ходили по дому...»; 1914) ²⁷.

Но главный эффект, связанный с *молодеть*, — это обращение времени (пусть метафорическое), которым в результате завершается стихотворение о дневном цикле и остановке мгновения. В ИП, с его акцентом на виртуальности, вообще говоря, возможны ностальгические проекции в прошлое, в частности в детство, к матери. Ср. жест в этом направлении у Брюсова (в контексте пробуждения у моря!), более решительные транспозиции в детство у Киссина и Лившица и перескок в поразительный эдиповский роман с собственной (так сказать будущей в прошедшем!) матерью у Городецкого:

Засыпать под ропот моря, Просыпаться с шумом сосен, Жить, храня веселье, горе, Помня радость прошлых вёсен; В созерцанье одиноком Наблюдать лесные тени, Вечно с мыслью о далёком... <...> Море с вечно новой силой В берег биться не забудет. Не забудут сосны шумом Отвечать на ветер с моря, И мечты валам угрюмым Откликаться, бору вторя. Хорошо о прошлом мыслить, Сладко плакать в настоящем... Тёмной хвои не исчислить В тихом сумраке шумящем (В.Я. Брюсов, «Близ моря»; 1911);

Как сладко стать ребенком снова, Гореть от непонятных снов, Поверить в радостное Слово И чутким ухом слышать зов. В слезах горючих и неожиданных Болеть, скорбеть не о себе, Молиться о далеких, странных Чужой нерадостной судьбе (С.В. Киссин (Муни), «Как сладко стать ребенком снова...»; 1907);

Люблю в преддверьи первого Сезама Играть в слова, их вероломный друг, Всегда готовый к вам вернуться, мама, Шагнуть

назад, в недавний детский круг, И вновь изведать чистого бальзама Целебной ласки ваших тихих рук (Бенедикт Лившиц, «Матери»; 1913; публ. 1914);

Заслышать, как молчит земля, Как лес безмолвствует и дышит, Как ветер светлый облак движет И дремлют в колосе поля; Продлить в богатой тишине Свои дрожащие мгновенья И, будто в омут сновиденья Низринувшись, сиять во сне; Нагим, блаженным, возвращенным В невидимую благодать Себя почувствовать опять – Небременившим, нерожденным. Среди цветов невестой мудрой Свою увидеть в девах мать, Неощутимо с ней летать, Глубокоокой, темнокудрой; Внимать с незримой высоты Ее безгрешному волненью, Ее задумчивому пенью, В ее руках лобзать цветы. Вот лучезарной смерти звенья (С.М. Городецкий, «Пытая жизнь. 4»; 1912).

Примечательно, однако, что во всех этих случаях, перенесясь в прошлое, лирические субъекты вновь оказываются под властью линейного хода времени: в этом прошлом они живут вперед. Отличие ахматовского турдефорса в том, что в последней строке ПНР время час за часом течет вспять, как – *avant la lettre* – в обратном монтаже Дзиги Вертова. Такого в инфинитивном корпусе нет больше нигде.

Стих

ПНР написано безрифменным 4-ст. хореем (с окончаниями *жжжжм*) – той его разновидностью, которая (чаще с сугубо женскими окончаниями) известна под названием испанского хорей. Испанский хорей постепенно укоренился в русской поэзии начиная со второй четверти XIX в. благодаря переводам с немецкого сначала Карамзина²⁸, затем Катенина и Жуковского – тоже с немецкого, из Гердера (в свою очередь, переложившего таким образом испанские восьмисложники «Романсов о Сиде»)²⁹, переводам Жуковского из Уланда³⁰, а позднее – различным переводам из «Романсеро» Гейне и других его книг, обычно с испанской или иной экзотической балладной тематикой³¹, но иногда и в непосредственно лирическом ключе³².

Хорошее общее представление об эпическом испанском хорее может дать прутковская пародия «Осада Памбы. (Романсеро. С испанского)» (1854), интересная для нас и тенденцией к замыканию серии женских окончаний мужским. Приведу начало и конец стихотворения:

Девять лет дон Педро Гоцец, По прозванию: Лев Кастильи, Осаждает замок Памбу, Молоком одним питаюсь. И все войско дон Педро – Девять тысяч кастильянцев – Все, по данному обету, Не касаются мясного, Ниже хлеба не скупают, Пьют одно лишь молоко. <...> И, услышав то, дон Педро Произнес со громким смехом: «Подарить ему барана – Он изрядно подшутит!»

Сюжеты, излагаемые в испанском хоре, могли быть как военными, так и любовными³³, особенно у Гейне, который, согласно Иннокентию Анненскому, в условно-балладной форме выражал собственные чувства тяжело больного и размышляющего о смерти человека. Одной из таких его очень личных проекций Анненский считал стихотворение «Азра»³⁴:

Каждый вечер в ту аллею, Где фонтан серебристый плещет, Дочь прекрасная султана На прогулку выходила. Каждый вечер ждал в аллее, Где фонтан серебристый плещет, Юный раб и становился С каждым днем бледней, бледнее. Раз княжна к нему подходит С повелительною речью: «Знать хочу твое прозвание, И твой род, твою отчизну!» И ответил раб: «Прозвание – Магомет, отчизна – Йемен, Род мой – Азры, тот, в котором Кто полюбит – умирает!» (пер. П. Вейнберга в изд. 1904 г.)³⁵.

Задним числом этот сюжет прочитывается как вполне ахматовский – не хватает лишь транспозиции в первое лицо; ср., например, два (правда, рифмованных) стихотворения о роковой любви мальчика к лирической героине:

Мальчик сказал мне: «Как это больно!»... <...> Я знаю: он с болью своей не сладит, С горькой болью первой любви («Мальчик сказал мне: «Как это больно!»...»; 1913); И смерть к тебе руки простерла... Я не знала, как хрупко горло Под синим воротником («Высокие своды костела...»; 1913).

Стоит подчеркнуть, что ахматовская повествовательность как своего рода мозаичный конспект сюжетной прозы XIX в. опирается на гейневские иронические развязки, уже отрефлектировавшие такой нарратив и на русской почве отчасти освоенные Блоком³⁶. Протоахматовской в «Азре» является не только ситуация, но и техника как бы невинного повествования вплоть до последней строки: в сущности, ничто в чисто анкетном вопросе дочери султана и прямых ответах раба не обещает драмы, пока он не сообщает о роковой особенности его рода (прибегая, кстати, к

перифрастической формуле, ср. выше о перифразе *С тем, кто стал моей звездой*).

Есть у Гейне и перволичные любовные стихи – как безрифменные, так и рифмованные, но переведившиеся на русский 4-ст. хореем без рифм, ср.:

Тот, кто любит в первый раз, Хоть несчастливо, – тот бог; А кто любит во второй Безнадежно, тот – дурак. Я дурак такой, люблю я Без надежды вновь. Смеются Солнце, месяц, звезды; с ними Я смеюсь – и умираю («Снова на родине. 63»; пер. П.В. Быкова; изд. 1904)³⁷;

Глазок синие фиалки, Щечек пурпурные розы, Ручек белые лилеи – Все цветут не увядая, И сердечко лишь иссохло («Лирическое интермеццо. 30»; пер. П. Вейнберга)³⁸.

Первым опытом применения безрифменного 4-ст. испанского хорей у Ахматовой стало «Я пришла к поэту в гости...» (1914), – посвященный Блоку ответ на его «Анне Ахматовой» («Красота страшна» – Вам скажут, –...»; 1913, публ. 1914), задавшее этому обмену (и нескольким последующим стихам Ахматовой в том же размере) формат с окончаниями *жжжжм*. Интересно, что Блок начал сочинять свой мадригал-диалог ямбом, но затем, вероятно, с оглядкой на лейтмотивные *испанскую шаль* и *красный розан*, переключился на хорей³⁹. У самого Блока это был редкий, но не первый случай обращения к такому размеру – ему предшествовало стихотворение «Ты проходишь без улыбки...» (1905)⁴⁰, с той же строфической *жжжжм* и с повтором лейтмотивных *опущенных ресниц* в окончаниях трех из семи строф. В первом печатном варианте оно, несмотря на отсутствие специфически испанской тематики, было озаглавлено «Романсеро», вероятно, именно ввиду сознательной ориентации на традицию и семантический ореол испанского хорей⁴¹.

В свою очередь, и Блок не был абсолютным пионером лирического освоения испанского хорей в эпоху Серебряного века⁴². Вяч. Иванову принадлежит стихотворение «Золотое счастье» (1895) – семь строф по пять строк с женскими окончаниями⁴³, стоящее, учитывая философско-диалогическую форму и древнегреческие мотивы (*Муза, Феб, Венера, лира*), на грани анакреонтического хорей, а у Ходасевича есть стихотворение «Прогулка», с любовной тематикой и регулярными повторами лейтмотивного зачина (*Хорошо...*), написанное в 1910 г., т. е. после первого, но до второго из блоковских: четыре строфы *жжжжжжм*, с 2-ст. хореем в последней строке⁴⁴.

Ахматова написала в безрифменном 4-ст. хорее семь стихотворений (считая ПНР), из них шесть в 1914–1917 гг.⁴⁵ За первым, посвященным Блоку, последовало «Божий Ангел, зимним утром...» (1914) – три четверостишия о любви, разлуках и встречах, почти исключительно с женскими окончаниями (кроме мужских во 2-й и 12-й строках)⁴⁶. Третьим стало «Столько раз я проклинала...» (1915) с темами родины, изгнания, заточения, открывающееся и замыкающееся сериями *жжжжм* (с десятью женскими строками в середине)⁴⁷. Четвертое, «Будем вместе, милый, вместе...» (1915), обращенное к Гумилеву⁴⁸, примечательно своей постепенно сжимающейся схемой окончаний: *жжжжжжжжжжм*–*жжжжжжжжжжм*–*жжжжжжм*. Следующим было ПНР, а последним – «Это просто, это ясно...» (1917; его текст уже приводился выше), тоже обращенное к Б.В. Анрепу, тоже вошедшее в «Подорожник», состоящее из четырех «нормальных» стрóf *жжжжм* и напоминающее о «Столько раз я...» повтором оборота *это... это...*, что, в свою очередь, иронически отсылает к знаменитым мажорным (правда, рифмованным) хореем Фета «Это утро, радость эта...».

Ср.: *Это просто, это ясно, Это всякому понятно, Ты меня совсем не любишь, Не полюбишь никогда... и Столько раз я проклинала Это небо, эту землю, Этой мельницы замшелой Тяжко машущие руки!*

с:

Это утро, радость эта, Эта мощь и дня и света, Этот синий свод...

Вероятна и перекличка с первым испанским хореем Блока; ср.:

Ты... не любишь... так тянуться ... к чужому человеку... молиться за тебя... бросив... кудрявого ребенка... черной нищенкой... по столице иноземной... как весело мне думать, что тебя увижу я!

с:

Ты проходишь без улыбки... лицо твое похоже на вечерних богородиц... с тобой... кудрявый мальчик... я хочу... воскликнуть: «Для чего в мой черный город...»... смотрю... как твой мальчик... улыбнулся на тебя.

В целом Ахматова в 1914–1917 гг. разрабатывает 4-ст. безрифменный хорей вполне активно. В формальном плане она идет за Блоком, апробировавшим замыкание серии женских клаузул мужской, но отказывается от его анжамбманов и диалогической формы. В семантическом же плане она не столько наследует устоявшемуся ореолу этого размера в духе романтической и гейнеобразной поэзии с испанскими или иными экзотическими оберто-

нами, сколько намечает свой собственный, созвучный инвариантам ее ранней лирики, но взятым не в манерно-кокетливом, а в возвышенно-драматичном ключе. Что сохраняется от обычного ореола испанского хорей, это установка на сюжетное повествование (вообще характерная для ахматовской лирики). Именно нарративная составляющая могла подсказать выбор испанского хорей в ПНР и позволяет нам констатировать элементы его ореола. Сюжетная пуанта откладывается, как мы помним, до III строфы, но подспудно она готовится самой музыкой этого размера с первых же строк, хотя впрямую речь идет как бы о сугубо созерцательном наслаждении морской прогулкой. Дополнительным оксюмороном на фоне этой испанской балладности звучит внезапное обращение времени в последней строке, лирически мотивированное, но противоречащее эпической инерции. Из других «испанских» коннотаций для ПНР релевантна также часто разрабатываемая в безрифменных, да и рифмованных, 4-ст. хорейх тематика походов, паломничеств, любовного квеста, следования за путеводной звездой и т. п.⁴⁹

Общему тону стихотворения соответствует также сама безрифменность, свежо контрастирующая с принятой, в частности у Ахматовой, рифмовкой. Но и этот эффект применен сдержанно. Отсутствие рифм компенсируется четкой строфической (*жжжжм*) и инфинитивной (2–2–1) организацией, отсутствием анжамбманов⁵⁰ и богатой звуковой оркестровкой, прежде всего неким подобием рифм. В I строфе это тройной ассонанс на У (*душит – каЮты – волнУ*), во II – квазирифма на ШИ (*пуШИстый – маШИна*), а в III – аллитерация на Д (*свиданье – звездою – молодеть*).

Квазирифмовка как бы естественно вырастает из общей насыщенности текста звуковыми переключками. Вдобавок к изошренному ахматовскому вокализму⁵¹ – отмеченному Эйхенбаумом сначала усилению, а затем ослаблению губной артикуляции⁵² – интенсивна и традиционна инструментовка на согласных⁵³, игнорируемая с легкой руки того же Эйхенбаума. Обращают на себя внимание: цепочки повторов Д: *раДость – Душит – гляДеть – не ДуМать – кажДым*, а также в окончаниях III строфы; и Л/Л-Н: *глядеть – зелеНую – волНу – иль На палуБе – слушать – солеНых – молодеть*; серия предупредных Ч (на фоне игры с многочисленными Ш): *стуЧит – ни о Чем – предЧувствуя – с каждым Часом*; и наконец, комплексы СВ/ЗВ: *раССвете – предчуВСтВуя – Свиданье – ЗВездою и СТ/ТС/ЗД: просытаТЬся – радоСТЬ – ненаСТЬе – пушиСТый –*

Стучит – предчувСтвуйя – С Тем, кто Стал – звеЗДою, впервые встречающиеся в фабульно поворотном *ПРЕДЧУВСТВУЯ* (отмеченном также присутствием *Ч* и *У* и вероятной отсылкой к «Предчувствию» Пушкина⁵⁴), а затем – с мажорным озвончением – в переносном, перифрастическом и вообще кульминационном *ЗВЕЗДОЮ*⁵⁵.

В ритмике ПНР преобладает обычная тенденция 4-ст. хорей к симметричному членению строк благодаря ударности 2-й стопы (во всех 12 строках) и пропускам ударений на 1-й и 3-й стопах. На чистой двухударности построены начальные строки всех трех строф и конечные двух первых; в III строфе – в параллель к нарастанию на других уровнях – конечная строка трехударна. Некоторое освежение ритмики от строфы к строфе достигается разнообразием числа и расположения ударений во внутренних строках. Общий рисунок ударений: 2332–2342–2433, причем начиная со II строфы дополнительные ударения начинают падать на обычно слабую 1-ю стопу и появляются полноударные строки: 7-я, иконически вторящая стуку машины, и 10-я, перифрастически вводящая героя.

«МНЕ НИ К ЧЕМУ ОДИЧЕСКИЕ РАТИ...»
К тайнам ремесла Анны Ахматовой

В других работах я уже писал о центральном для поэтики и житнетворчества Ахматовой мотиве «силы через слабость»¹. Особый аспект этого стратегического тропа – его роль как ответа на характерную для двадцатого века ситуацию столкновения элитарной культуры с массовой. Парадоксальная ахматовская программа «элитарного коллективизма» успешно сочетала уникальность, исключительность, высоколобость с групповой атмосферой, размытостью индивидуальных границ и тиражированием. Тропологическая природа поэзии использовалась при этом по самой существенной, конститутивной, линии: ахматовская риторика строилась на искусной двуликости текста, обращенного одной своей стороной – сюжетной, эмоциональной, «простой» – к массовому читателю, а другой – утонченно литературной, (авто)цитатной, «герметической» – к культурной элите.

Впервые в сост. ст.: К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой// *Lebenskunst-Kunstleben. Житнетворчество в русской культуре XVII–XX веков* / Ed. Sch. Schahadat. München: Otto Sagner, 1998. С. 193–210; см. с. 201–208.

Тайная непростота

В качестве наглядного примера текстовой работы властных стратегий рассмотрим следующий, вполне, казалось бы, невинный, образчик ахматовской поэзии.

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Тайны ремесла, 1940, 2; I: 251

Это программное метапоэтическое стихотворение Ахматовой – одно из самых знаменитых и цитируемых. Однако оно во все не так бесстыдно-просто и импровизационно, как кажется – и хочет казаться².

Начать с того, что отмежевание от одичности-элегичности действительно звучит несколько «задорно» на фоне поэзии Ахматовой в целом, до краев наполненной дворцами, фонтанами, статуями и прочей имперской мишурой; избыточной величаниями поэтических предков и современников, классическими фигурами и великолепными цитатами, многозначительными эпиграфами, пометами знаменательных дат и мест; да и написанной чем дальше, тем более чеканными размерами (см. *Гаспаров* 1997); одним словом, никак не ограничивающей свою творческую подпочву лопухами и плесенью на стене.

Собственно, уже отказный зачин *Мне ни к чему...* – вполне традиционен и особенно типичен для поэтической позы «незатейливой подлинности». Автор прокламирует отречение от условностей, но в самой декларации о никчемности затей слышится голос классика из классиков Пушкина, задающего амбивалентное отношение к их утрате:

Ужель и впрямь и в самом деле
 Без элегических затей
 Весна моих промчалась дней
 (Что я шутя твердил доселе)?

Евгений Онегин. 6, XLIV; VI: 136³

Более того, Пушкин (применительно к которому, собственно, и было сформулировано понятие реалистического минус-приема (*Лотман* 1994: 64, 72–73)) обыгрывает ту же тему еще раз, причем акцентирует именно уходящую в литературную древность борьбу стилей:

Роман классический, старинный,
 Отменно длинный, длинный, длинный,
 Нравоучительный и чинный,
 Без романтических затей.

Граф Нулин. V: 4

В полном соответствии с тыняновской теорией литературной эволюции принцип минус-затей указывает путь не только вперед, к реализму, но и назад, к классицизму⁴.

В модернистском варианте, в частности у Ахматовой, сознательная переориентация с «высокой, но затхлой, литературности» на «низкую, но свежую, реальность» может восходить к Верлену (через ее признанного мэтра Анненского). Не исключено, что в последней строфе его «*Art poétique*» (*Эткинд* 1969: 478–479) следует искать и непосредственные корни растений и ароматов, призываемых на смену одическим ратям и элегическим затеям:

Que ton vers soit la bonne aventure
 Éparse au vent crispé du matin
 Qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature.

(*Буве.*: Пусть твой стих будет нагаданной удачей, растрепавшейся на кусачем утреннем ветру, который несется, благоухая мятой и чабрецом... А все прочее – литература.)

Но в таком случае ахматовские стихи растут не из природного сора, а именно из старательно отвергаемой «литературы». Пользуясь словарем соседнего стихотворения «Поэт», игриво об-

нажающего многие из затей ахматовской поэтики⁵, можно сказать, что стихи подслушиваются не столько у леса и сосен, сколько из чьего-то веселого скерцо. Соответственно вопрос о «неведании стыда» («взятии налево и направо без чувства вины») теряет свой чисто риторический характер.

Одним из литературных менторов Ахматовой был Михаил Кузмин, у которого она даже позаимствовала строфику «Поэмы без героя». Сложные счеты Ахматовой с Кузминым – особая тема, но несомненно, что «сора» и «стыда» в них было немало. Впрочем, как отмечали мемуаристы и исследователи, для Ахматовой было характерно очищать свои метапоэтические стихи от житейской накипи⁶. Но такое очищение как раз и означает работу механизмов подавления и сублимации, подобных стратегиям отказа от литературных затей в пользу природных лопухов.

Итак, Кузмин. Не ведая стыда, Ахматова подслушивает у него вот эти строчки:

Сухой цветок, любовных писем связка,
Улыбка глаз, счастливых встречи две, –
Кузмин, «О, быть покинутым – какое счастье!..»
(1990: 37)

и выдает их за свои, казалось бы, целиком принадлежащие жизни лукавой:

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...

Сходны: размер – элегический (!) 5-ст. ямб с чередованием женских и мужских клаузул; открытая мужская рифма на -е; перечисление назывных конструкций; инверсия во втором члене (*писем связка, встречи две – дегтя запах*); мотив довольствования малым и случайным, ибо за ним все равно стоит большое; и в более широком плане – несколько кокетливая эстетика стоического наслаждения отвергнутостью и страданием.

Иными словами, далеко не все в ахматовском стихотворении не так, как у людей, но лишь посвященным дано проникнуть в тайны поэтического ремесла. В частности – в загадку плесени на стене. У Ахматовой

«за искусной имитацией бесхитростности [скрыта...] “непростота”, связан[ная] с предельной “окультуренностью” текста... [Ч]итатель,

привычный только к декларативному, “прозаическому” уровню поэзии... может обмануться... [и] трактовать... популярную строфу из стихотворения “Мне ни к чему одические рати”... как апологию... возвращения к природе, хотя пафос строфы состоит именно в возвращении к культуре... и отсылает она к Леонардо да Винчи... “Рассматривай стены, запачканные разными пятнами... ты можешь там увидеть подобие различных пейзажей...” (Леонардо да Винчи 1952: 89)» (Тименчик 1989а: 22)⁷.

Но и Леонардо дело не ограничивается. Тайные связи тянутся также к мотивам плесени и стены в стихотворении «Подвал памяти», написанном всего тремя днями ранее «Одических ратей» (18 января 1940 г.)⁸, а через него – к роману того же Кузмина «Плавающие-путешествующие» (1915). Согласно фундаментальному исследованию темы «Ахматова и Кузмин» (Timenčik et al. 1978: 227–228), последний появляется в «Подвале памяти» более или менее впрямую:

строчка *От старости скончался тот проказник* отсылает к «Ответному сонету» самого Кузмина (*Но присмирел проказник в правых гневах*) (Кузмин 1990: 126);

строчки *Сквозь эту плесень, этот чад и тлен Сверкнули два зеленых изумруда И кот мяукнул...* – к пассажиру из кузминского романа, где упоминаются черная кошка и потухший камин (Кузмин 1985: 30);

а поскольку спуск в подвал памяти ассоциирован со спуском в подвал «Бродячей собаки», постольку строчка *Но я касаюсь живописи стен* отсылает к посвященному этому кабаре раннему ахматовскому «Все мы бражники здесь, блудницы...» (1913; I: 97), в частности к строчке: *На стенах цветы и птицы*.

Этот-то лабиринт аллюзий на собственные стихи, прозу Кузмина и поучения Леонардо и должна прикрыть собой *таинственная плесень на стене* – в полном соответствии со стратегией «изысканной элитарности, маскирующейся под убогую эгалитарность».

В этой связи заслуживает внимания местоименная организация текста – аспект поэзии грамматики, непосредственно ориентированный на социальную динамику дискурса. Стихотворение обрамлено перволичным *мне*, которое появляется под знаком отрицающего жеста (*Мне ни к чему*), сопровождается несколько смягченной негативностью при вторичном проведении (*По мне... все быть должно некстати*), а в финале дается уже в безоговорочно положительном ключе (*На радость вам и мне*). По-

зитивной концовка является и в плане взаимоотношений лирической героини с внутритекстовым адресатом, который представлен местоимением 2-го л. мн. ч. (*вам*), впервые введенным во второй строфе (*Когда б вы знали*). Однако за кулисами бравадного поворота от *мне ни к чему к вам и мне* (подкрепленного фонетической переключкой семантически контрастных *ни... рати и на радость*) скрывается серьезная коллизия.

Местоимение «вы» появляется вслед за последним грамматически отрицательным оборотом (*Не так, как у людей*) и потому почти впритык к упоминанию о третьем участнике метапоэтической дискуссии, обозначенном словом *люди*. Это неопределенноличное существительное синонимично (особенно в составе данной идиомы) соответствующим местоимениям (типа *кто-то, какие-то, некие*) и потому на правах законного члена встраивается в парадигму *я – вы – они*. При этом на первый взгляд *люди* как бы не имеют с *вы* ничего общего: семантически это носители эстетики, чуждой лирическому «я», да, в конце концов, и читательскому «вы»; грамматически это существительное, а не местоимение; в плане коммуникативной организации – некое третье лицо, а не адресат лирического обращения во втором (*вы*). На самом же деле и те и другие суть «толпа», противостоящая поэту, с той разницей, что под уничижительной кличкой «люди» она подвергается эстетическому отлучению, а с помощью уважительно-общительного *вы* привлекается к эстетическому перевоспитанию. Фокус, однако, в том, что даже и *вы* допускаются лишь на элементарный – «природный» – уровень ахматовской эстетики, тогда как «культурные» тайны ее ремесла остаются для них герметически недоступными.

Власть и стыд

Тщательно замаскирован в тексте «Одических ратей» и характерный конфликт между установками на «слабость, покинутость, бедность, неприязательность» и одновременно на «силу, величавость, классичность, власть». Строчка *По мне, в стихах все быть должно некстати* выражает декларированную в ней любовь к поэтической нестандартности не только соответствующим выбором лексики (*по мне; некстати*) и искусной инверсией (*все быть должно* вместо *все должно быть*), но и своей бросающейся в глаза длиной, особенно по сравнению с «некстати» усеченной – трехстопной и всего лишь двухударной – следующей строкой

(Тименчик 1975: 213). Однако за этим неконвенциональным фасадом скрывается железная поэтическая дисциплина.

Прежде всего, своей перегруженностью третья строка отклоняется от принятых норм в сторону не только импровизационной анархии, но и идеальной – классической, отменно длинной, «ломоносовской» – полноударности. Перед нами, так сказать, элегический 5-ст. ямб с одическими ударениями на каждой стопе⁹.

Еще интереснее, что «воля к власти и порядку» выражена в этой зацитированной в лоск строчке и впрямую, хотя и оставалась до сих пор не замеченной. Что, однако, значит спрятанное на видном месте слово *должно*, как не жесткую программу старательного отделявания небрежности? Впечатление, производимое *лица необщим выраженьем* авторской музыки, Ахматова, в отличие от Баратынского¹⁰, не пускает на самотек. В противоположность его ненавязчивым *поражён бывает мельком свет и почитит небрежной похвалой* свое *некстати* она вводит под конвоем категорического *быть должно*. В сущности перед нами типичный ахматовский оксюморон, не уступающий таким уже хрестоматийным образцам, как *Смотри, ей весело грустить, Такой нарядно обнаженной* («Царскосельская статуя»; I: 160). Рукой мастера верленовская «растрепанность» с помощью соответствующих инструментов и косметики фиксируется в виде «естественной», якобы необщей, *не как у людей*, а на самом деле совершенной, волосок к волоску, «должной» прически¹¹.

«Железная» основа по видимости «хрупкой» ахматовской поэтики была впервые выявлена в давней статье (Недоброво 1983). В качестве любопытного дополнительного свидетельства приведу высказывание представителя противоположного поэтического лагеря – Маяковского:

«Поэт Симон Чиковани вспоминал, что... в Тифлисе в 1926 году в кругу грузинских поэтов... Маяковский... прочитал неожиданно “два стихотворения Анны Ахматовой... с редкой проникновенностью, с трепетным и вдохновенным к ним отношением. Все были удивлены... Я робко заметил:

– Не думал, что ваш бархатный бас так подойдет к изысканным и хрупким строчкам Ахматовой.

Маяковский... деловым тоном ответил:

– Это стихотворение выражает изысканные и хрупкие чувства, но само оно не хрупкое, стихи Ахматовой монолитны и выдержат давление любого голоса, не дав трещины» (Катанян 1985: 520; см. также: Коваленко 1992: 167)¹².

Существенно при этом, что, согласно Недоброво, художественным построением является «хрупкость» не только стиха, но и самих чувств, а точнее поз, ахматовской героини. В прячущейся за плесенью, лопухами и т. п. лебедой железности харизматической фигуры Ахматовой, «сильной» именно своей притворно кенотической «слабостью»¹³, и крылся тот реальный, постыдный и потому нуждавшийся в маскировке и сублимации «сор», из которого росли ее стихи; безобидной же лебеды стесняться было бы, действительно, ни к чему.

Релевантность понятия «сор» для взглядов Ахматовой на конструирование биографии поэта видна из известных свидетельств современников, ср. ее указания П.Н. Лукницкому, занимавшемуся по ее поручению собиранием материалов к биографии Гумилева:

«— Вы... решили собрать все... Даже весь сор, какой примешивается к имени человека... Вы не должны забывать: эта биография, составляемая Вами, — является, может быть, тягчайшим обвинительным актом... Вы должны разобраться в каждой мелочи, пройти сквозь весь этот сор... создавать подлинный облик Николая Степановича... Вот почему я боюсь Ваших “сводок”... Вы можете и сузить, и сделать ошибки...

Она поняла, что создание такой биографии — это такое же произведение искусства. Что — здесь такое же творчество, как и во всем остальном» (Лукницкий 1991: 232–233).

А применительно к собственному образу та же установка Ахматовой засвидетельствована Н.Я. Мандельштам:

«Откуда-то с самых ранних лет у нее взялась мысль, что всякая ее оплошность будет учтена ее биографами. Она жила с оглядкой на собственную биографию... “Все в наших руках”, — говорила она и: “Я, как литературовед, знаю”... [О]на желала канонического портрета без всей той нелепицы и дури, которые неизбежны в каждой жизни, а тем более в жизни поэта. Красивая, сдержанная, умная дама, да к тому же прекрасный поэт — вот что придумала для себя А. А.» (Мандельштам 1991: 319).

Тем более выисканным и организованным, а не натуральным и произвольным, главное же — не вдохновляюще желанным поэту, а хладнокровно отсеиваемым и пускаемым в глаза читателям — предстает при ближайшем рассмотрении эмблематический *сор* в рассматриваемом стихотворении. Подмена нешуточной подоплеки житнетворчества кокетливо риторич-

ческим приятием сора составляла наиболее сокровенную тайну ахматовского ремесла.

Что касается *лебеды*, то и она возникает в стихотворении не столько из подзаборного сора, сколько из собственных стихов Ахматовой – из ее очень ранней «Песенки» (1911; I: 75):

Я на солнечном восходе
 Про любовь пою,
 На коленях в огороде
 Лебеду полю.

<...>

Страшно мне от звонких воплей
 Голоса беды,
 Все сильнее запах теплый
 Мертвой лебеды.

Этот знаменитый образ – знаменитый, в частности, благодаря оригинальности использования декадентской поэтессой маски простой полольщицы – стал одной из сигнатур Ахматовой, и, разумеется, проблема его «подлинности» вызывала напряженное любопытство.

«Я сказала ей, что из ее стихов видно – она очень любит лебеду. – Да, очень, очень, и крапиву, и лопухи. Это с детства. Когда я была маленькая, мы жили в Царском, в переулке, и там в канаве росли лопухи и лебеда. Я была маленькая, а они большие, широколистные, пахучие, нагретые солнцем, – я так их с тех пор люблю» (*Чуковская* 1989: 119).

Разговор происходит 20 июня 1940 г., т. е. спустя полгода после написания «Одических ратей» (и «Ивы», датированной 18 января 1940 г., со строчкой: *Я лопухи любила и крапиву*; I: 239). Своей почтительной летописице Ахматова авторизующе скармливает предельно «органическую» – жизненную, детскую, эмоциональную, природную – историю создания лопухов и лебеды. Но, будучи изощренной мастерицей поз, масок, оксюморонов и автоиронии, в другой аудитории она охотно разыгрывает сугубо литературную версию:

«В голодные годы Ахматова жила у Рыковых в Детском Селе. У них там был огород. В число обязанностей Натальи Викторовны входило заниматься его расчисткой – полоть лебеду. Анна Андреевна как-то

вызвалась помогать: “Только вы, Наташенька, покажите мне, какая она, эта лебеда”» (*Гинзбург* 1989: 133; запись 1927 г.).

Тут Ахматова представляется никогда в глаза не видавшей этой самой лебеды и, значит, почерпнувшей ее из чисто словесных парадигм, по всей вероятности народно-песенных.

Подобно лебедю, автореминисценцией в «простецком» ключе является и *дегтя запах свежий* (тайно отдающий *теплым запахом мертвой лебеды* из «Песенки»), ср.:

Руки голы выше локтя,
А глаза синей, чем лед.
Едкий, душный запах дегтя,
Как загар, тебе идет.
Рыбак, 1912; I: 78

Точно так же и эпитет *свежий*, особенно в применении к чему-то едкому и душному, – еще одна ахматовская сигнатура, ср. знаменитое

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.
<...>
А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом...
Вечером, 1913; I: 99

В свою очередь, к строчке *Отчего всё у нас не так?* из еще одного раннего стихотворения («Мы не умеем прощаться...»; 1917; I: 166), по-видимому, восходит и программное *Не так, как у людей* (*Тименчик* 1975: 213–214).

Вся эта автореминисцентная клавиатура работает опять-таки двояким образом. Механизм нарциссического припоминания демонстрирует внутреннюю силу и самодостаточность лирической героини, но тем самым, ввиду некоторой своей постыдности, взывает о сокрытии от непосвященных, которым и предлагается по-простецки радоваться лебедю и запаху дегтя.

* * *

Как литературность литературы, а тем более акмеистической поэзии, так и жизнотворческие установки (пост)символистов – вещи хорошо известные. В общем виде осознана и возника-

ющая на их пересечении опасность буквального прочтения и перенесения в житейскую практику эстетико-политических затей поэтов-магов и харизматических учителей жизни. Продолжая наслаждаться стихами и масками Блока и Маяковского, современный читатель более не воспринимает их как образцы для подражания – *делать бы жизнь с кого* (Маяковский), освоив более «прохладный», «прогулочный» модус рецепции, предложенный А.Д. Синявским:

«Некоторые считают, что с Пушкиным можно жить. Не знаю, не пробовал. Гулять с ним можно» (*Терц* 1975: 178).

У Ахматовой непроницаемая двойственность ориентации одновременно на сверхсерьезных магов Серебряного века и на безыдейного гения-протеза Пушкина скрадывает настойчивость ее учительных претензий, отчего загадочность и авторитет ее фигуры лишь усиливаются, а жизнетворческий образ обретает органическую слитность. Аналитическому разъятию этого нерасторжимого целого и была посвящена статья.

ЛЮБОВНАЯ ЛОДКА, УПРЯЖЬ ДЛЯ ПЕГАСА И ПОХОРОННАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Три стихотворения и три периода Пастернака

Поэт, написавший в начале 20-х годов *Я не рожден, чтоб три раза Смотреть по-разному в глаза*, пережил длительную эволюцию и незадолго до смерти признался, что не любит «своего стиля до 1940 года». Принципиальное единство поэтики Пастернака отмечается большинством исследователей, как не оспаривается и необходимость периодизации. Начало диахроническому подходу к Пастернаку было положено Нильссоном (*Nilsson 1978*), сопоставившим на примере двух стихотворений стилистику раннего и позднего Пастернака. Наша статья – попытка развить его подход.

Вопрос о периодах пастернаковского творчества можно решать по-разному. Мы будем исходить из концепции трех периодов (раннего, среднего и позднего) и разберем, в качестве их образчиков, три стихотворения. Периодизация неизбежно усложнит описание – между универсалиями поэтического мира Пастернака и локальными особенностями отдельных текстов свое особое место займут инварианты периодов. Но, поскольку разные художественные построения будут выражены в сходных терминах, сопоставление трех периодов получит наглядную форму.

Впервые: *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenaflly, NJ: Эрмитаж, 1986. С. 228–254.

Среди различных интерпретаций отдельных текстов и целых поэтических миров обычно можно выделить некое «нормальное» прочтение (*Жолковский, Щеглов 1975: 154 сл.; Жолковский 1976*). Следуя более или менее общепринятому пониманию Пастернака¹, мы делаем упор не на новизну прочтений, а на эксплицитность описания. Отсюда и выбор первого текста, классический анализ которого мы используем для введения в поэтику Пастернака и в применяемый формат описания.

1. «Сложа весла» (1918)

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины – о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

- 5 Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит – пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!

- 10 Это ведь значит – обнять небосвод,
Руки сплести вокруг Геракла громадного,
Это ведь значит – века напролет
Ночи на щелканье славок проматывать!

1.1. **Разбор Нильссона.** Его статья (*Nilsson 1978*; см. также 1976, 1979) начинается с того, что он восстанавливает «реальную» картину ночного свидания, стоящую за текстом и многообразно мотивирующую оригинальный троп «лодка = сердце». И сцена в целом, и этот троп, и ивы, целующие части тела (*ключицы, локти*) и части лодки (*уключины*), продиктованы типично пастернаковским ощущением соседства всего со всем в мире, где нет границ между людьми и природой, живым и неодушевленным, между одним словом и другим. Бросается в глаза метонимическая фрагментарность изображения, напоминающего загадочную картинку или полотно кубиста: в стихотворении фигурируют не герои, а лишь куски их тел, а также следы и смещенные контуры их действий – локти, губы, раздавленные цветы, поцелуи (ив), объятия (адресованные небосводу). Эта манера письма заставляет зазвучать по-новому заезженную

лирическую тему любви в летнюю ночь, острая и освежая поэтическую традицию.

Неожиданные связи устанавливаются не только между соседями (вроде *локтей* и *уклюжин*), но и между далекими противоположностями. *Губы*, т. е. нечто малое, физически осязаемое и преходящее, приравниваются к *звездам*, переключая стихотворение в возвышенно-вечный план. Аналогичным образом снимается и противопоставление между пассивностью меланхолической неги и энергией любовной страсти (*колотится*, *роскошь крошечной ромашки* и т. п.).

Единство всех этих противоположностей держится на пронизывающей стихотворение (и вообще мир Пастернака) экстатической силе эмоций, причем не обязательно любовных, а творческих в самом широком смысле. Если романтическая традиция ставит в центр личность поэта и его исключительные переживания по поводу любимой, то метонимическое перемешивание отодвигает фигуры влюбленных в подтекст, подчеркивая неуникальность того, что может случиться со *всяким*.

Принцип смешения крайностей распространяется и на сферу стиля.

Романтическое нагнетание чувства сменяется разговорными интонациями (*погоди*), а из-за поэтических *губ*, *грудь* и *сирени* выступают более прозаические *ключицы*, *локти*, *ромашка* и *славки*. Так же строится и богатая звуковая инструментовка стихотворения. Резкие переходы от *о* в 1-й строке (*лоДка – колОтится – сОнной*) к последующим *и* (*грудИ – Ивы – навИсли*) и *у* (*целУют – уклЮчины*) и сопутствующие по-бальмонтовски плавным *л* диссонантные согласные комплексы *тк – тс – ц – ч* (*лоДКа – КолотиТСя – Целуют* и т. д.) отступают от принятой у символистов более монотонной гладкости в трактовке лирической темы и наглядно передают не только нежность, но и энергию страсти.

Опору на традицию и одновременно отход от нее усматривает Нильссон и в формальной организации стихотворения как целого.

С одной стороны, оно написано обычным для его тематики трехсложным размером (дактилем), лишь слегка утяжеленным (четырёх-, а не трехстопным), и в форме принятой трехстрочной композиции, где начальная строфа рисует сцену в лодке, а две последующие – метафорически ее истолковывают. Однако Пастернак смазывает четкость членений, обрывая и без того фрагментарную сцену уже

посередине 3-го стиха, и нарушает гладкость ритма пропусками слогов в 5-м и 6-м стихах и переходом (начиная со II строфы) от чередования мужских и женских окончаний к чередованию мужских и дактилических.

Все это динамизирует и деромантизует структуру, причем ключевую роль играет программная фраза *Это ведь может со всяким случиться*. Своей нарочитой разговорностью и бедностью инструментовки она стилистически отрезает поэтическую начальную сцену от последующего возвышенного ее осмысления. Но она же служит связующим звеном: своей местоименностью слово *это* отсылает назад, а серией подхватывающих его повторов сцеплено с продолжением.

В целом отход Пастернака от традиционных вкусов не достигает масштабов пощечины. Скорее, мы имеем дело с очередным обновлением автоматизировавшейся поэтической традиции путем скрещивания ее с разговорной речью и прозаической тематикой. Именно в таком духе – «гармоничного острашения», взаимного обогащения возвышенного и повседневного – выдержаны и все яркие, но подчиненные теме фонетические эффекты стихотворения и его смелые, но не самоценные, как у имажинистов, образы. Для Пастернака суть поэтической образности в том, чтобы перенести в стихотворение реальную сцену, увиденную в луче пронизывающей мир мощной жизненной силы, – ночное свидание в лодке как воплощение экстатической страсти. Стихотворение типично для раннего Пастернака и, шире, для поэзии 1910-х годов, среди которой оно выделяется здоровой умеренностью модернистских новаций.

1.2. Дальнейший анализ. Выявленные Нильссоном художественные принципы могут быть прослежены в мельчайших клеточках поэтической ткани стихотворения.

Начнем с заголовка, который эмблематически сочетает эллиптичность и метонимический сдвиг (*сложа весла < сложа руки*), предвещающий перепутывание *локтей* и *уключин*, с нейтрализацией оппозиции «покой/движение» (деепричастие *сложа* устремлено к неназванному сказуемому). Эллиптические до загадочности заголовки характерны для «Сестры моей – жизни» (далее СМЖ) и для Пастернака вообще. Не является стихотворение и единственным в книге на данную тему, освежение которой явно назревало: ср. ее пародирование уже в «Незнакомке» Блока (скрип уключин и женский визг, надоевшие кривящемуся в небе

дису), которое исключало ее серьезное символистское использование (для корреспонденций с *очами, очарованным берегом, далью, солнцем* и т. п.), – задача, по-новому и успешно решаемая Пастернаком.

Открывается текст характерным сдвигом сочетаемости: уподобление *лодки сердцу* основано на приписывании ей глагола (*колотится*), употребляющегося преимущественно именно с *сердцем*². Вытеснение сердца и вообще персонажей в подтекст, с передачей их предикатов окружающим предметам, работает на подрыв романтического эгоцентризма, но в то же время и на его экспансию: лирическое «я» оказывается живущим одновременно нигде и везде. Аналогичным образом эллипсис увеличивает как обыденность интонации, так и ее прерывистость, т. е. эмоциональность.

Перечисление объектов, целуемых ивами, начинается в конце строки, где еще не ясно, будет ли оно продолжено, так что перенос осознается лишь задним числом; кончается оно тоже метрико-синтаксическим перебоем. Иными словами, оно размещено «как попало» – подобно тому, как, кого, что и куда попало целуют при этом ивы³.

О, погоди... и последующее *всяким* Нильссон интерпретирует как снижающий ответ героя на (опущенные в тексте) восторги героини. Возможно и обратное прочтение: героиня противится ласкам, а герой оправдывается. Но в любом случае аргументация держится на «обыденности/универсальности» переживаний. Кстати, отрывочное цитирование реплик встречается в СМЖ неоднократно (восходя, по-видимому, к Анненскому и Маяковскому); характерно также сочетание разговорности с эмоциональной вспышкой (*о*; императив; врывающаяся в описание прямая речь).

Оборот *это ведь значит*, тройной анафорой скрепляющий вторую и третью строфы, задает тон возвышенного разглагольствования в жанре «определений» (поэзии, души, творчества), нередком в СМЖ и напоминающем многочисленные романтические образцы (ср. пародийное *Это – белее лунного света* о ванне у Маяковского). Развивает он и установку на эллипсис: коротенькое *это* отсылает к подразумеваемому многозначительному antecedенту. Инфинитивная конструкция, присоединенная к *это*, тоже сочетает общезначимую абстрактность (неопределенное наклонение) с эллиптичностью (опущением субъекта). Переход к обороту в целом исподволь подготовлен в 4-й и 5-й строках, где слово *это* еще не выступает как определяемое понятие, но уже вводятся категории всеобщности (*всяким, все*), модальности

(*может*, ср. далее *значит*) и инфинитива (*случиться*). Так снижение до обыденного, всякого, возможного оборачивается взлетом к универсальному, общезначимому, необходимо истинному.

Роскошь крошеной ромашки в росе не просто прозаичнее и энергичнее, чем *пепел сиреневый*; традиционный фольклорный образ травы, примятой любовниками, трактован здесь в духе излюбленного мотива Пастернака «разрушение, рассорение, рассыпание», парадоксально выражающего величие бытия через бессилие противостоять его напору, а также через щедрую раздачу, растворение в окружающем мире. Правда, в согласии с общей идилличностью темы этот мотив представлен здесь в мягкой форме и только однажды. Все же содержательный парадокс налицо, и ему вторит стилистический: эффектной паронимией скромная *крошенная ромашка* сопряжена с северянинско-балмонтонской *роскошью*. Раскрошенность ромашки подготовлена рассыпчатостью пепла и предвещает щедрость финального проматывания.

Замену черногового варианта *губы и пряди на губы и губы*⁴ Нильссон объясняет отталкиванием от банальной поэтичности слова *пряди* и вообще образа женских волос à la Фет⁵. Добавим к этому пристрастие Пастернака к эмфатическим плюрализациям разного рода, в том числе тавтологическим, и роль подразумеваемого предиката *обмениваться (поцелуями)*, уместного, кстати, и в качестве одного из инвариантных у Пастернака типов контакта. Инвариантом является и ход от поцелуев к звездам, представляющий типовую пару земля/небо (ср. далее *обнять небосвод*). Выбор глагола *выменивать* продиктован, разумеется, установкой на прозаизм, а еще одним достоинством оборота *губы и губы*, построенного по модели *годы и годы*, является переключка с предстоящим в финале счетом на *века*.

Прочности сцеплений в 8-й строке способствует звуковое сближение *на звезды выменивать*. Такие уподобления пронизывают все стихотворение (ср. еще *обнять – небосвод; руки – вокруг – Геракла; значит – ночи – на щелканье*), образуя фонетическую параллель к реальным контактам. Репертуар этих последних включает контакты чисто физические (касание, крошение), эмоциональные (поцелуи, объятия) и социальные (обмен, раздача).

Упоминание о Геракле вносит еще одну возвышенную координату – мифологическую – и украшает текст (в духе поэзии начала века, и в частности СМЖ) звучным собственным именем. Точная привязка к легендам о Геракле не очевидна (в свете пары

земля/небо это может быть поединок с Антеем), но важен аспект физической мощи.

Конструкция *века напролет* характерна сразу в нескольких отношениях. Прежде всего наречия типа *навзрыд, наизусть, впопыхах*, сочетающие разговорность с интенсивностью, – один из признаков пастернаковского стиля⁶. Часто они выделяются постановкой под рифму, а также неуклюжим отнесением к существительному (типа *нечаянностях впопыхах*). Здесь этот оборот (по смыслу сочетающий полет в небесах и соединение с вечностью) подготовлен тяжелой конструкцией в 7-й строке (особенно – полуадвербиальным *ромашки в росе*) и готовой идиомой *ночь напролет* (причем *ночь* просто вытеснена *веками* в следующую строку). Последняя, в свою очередь, мотивирована небрежным коллажем целого набора фразеологических и культурных клише: *играть (в карты) ночи напролет, проигрывать в карты целые состояния, проматывать деньги/состояния на женщин*⁷. Глаголу *проматывать*, представляющему в тексте весь этот набор предикатов, приписана не только сумма их значений (прожигание жизни – щедрость – ночные оргии – женщины), но и грамматически не вполне правильная сумма их управлений.

От мещанского *выменивать* к аристократическому *проматывать* нарастает как щедрость контакта, так и его романтическая приподнятость и даже сдвиг сочетаемости: если объектом выменивания были недостижимые, но все же материальные звезды, то проматывание оперирует уже с бестелесными абстракциями – ночами и щелканьем славок.

Венчающий структуру сдвиг от *ночей* к *векам* ставит «Сложва весла» в ряд стихов, говоря в пастернаковских терминах, о контакте временного с вечным, а в терминах литературной традиции – на фаустовскую тему остановленного мгновения (не отсюда ли реплика *о, погоди?*). Соответственно стихотворение превращается в своего рода грамматическое упражнение на настоящее время, в рамки которого втискивается максимальное разнообразие глагольных категорий: совершенный и несовершенный вид, инфинитив, императив, модальность; значения продолженности, обыкновения, общего закона, ближайшего будущего и перфектности (*нависли*). Так растягивание момента получает прямое грамматическое выражение.

Для темы замершего мгновения естественно также обернуться совмещением жизни и смерти, что и достигается вольной или невольной опорой на лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...». Пастернак как бы буквально реализует мечту поэта

(адресата СМЖ!) заснуть навеки так, чтобы в груди дремали жизненные силы, – под небесами, звездами и склонившимся деревом, всю ночь слушая песни о любви. Разумеется, в соответствии с экстатической радостью бытия действительно мрачные мотивы «оригинала» опускаются – раннего Пастернака смерть интересует в основном как риторическая изнанка жизни, а «Сложна весла» особенно идиллично. В нем отсутствуют даже такие характерные для Пастернака риторические контрасты к великолепию, как боль, насилие, грязь, зловещее, отвергнутая любовь, так что низкий полюс представлен разве что разговорностью ряда выражений, крошеной ромашкой и малостью губ.

1.3. Структура в целом. В различных планах текста просматривается единая логика развития⁸. Пространственная траектория, постепенно расширяясь (как круги на воде), захватывает сердце – лодку – водную гладь – прибрежные ивы – сирень и ромашки в саду/поле – звезды – небосвод – античную мифологию – вечность – абстракции/поэзию (*щелканье славок*, предвещаемое *песней* в 5-м стихе). Параллельно нарастает и значимость типов контакта: чисто физические и любовные взаимодействия сменяются социальными (промазыванием). Возрастает и символичность тропов: к метонимиям и сдвигам сочетаемости присоединяются сравнения-дефиниции. В метрическом плане начиная со II строфы удлиняются нечетные строки, а в плане рифмовки происходит расширение вокализма: в первой строфе все рифмы на *и*, во второй – на *е*, а в третьей – на *о* и *а*.

С максимальной отдачей использован синтаксис, в целом скорее бедный (предложения не выходят за пределы строф, гипотаксис отсутствует – нет даже обособленных оборотов, переносы и инверсии немногочисленны). Предложения удлиняются от строфы к строфе, и каждая кончается восклицанием. В каком-то смысле рекордной является II строфа с предложением длиной в три строки, ибо в III строфе можно видеть как одно предложение в 4 строки, так и два предложения по 2 строки. Разрастание сопровождается регуляризацией: переносы, дробящие I строфу (вторя метонимической фрагментарности и задавая импульс дальнейшему движению), потом исчезают.

Увеличивается и сложность синтаксиса – как мощность предикатов, так и их иерархия. В I строфе у глаголов по 1–2 зависимых, во II – по 2–3, а в III – уже 4, причем II строфа опять выделяется – длиннейшей именной группой (во всю 7-ю строку) и затянута на три строки инверсией глагола *выменивать*. Мак-

симальным приближением к гипотаксису оказывается конструкция «глагол плюс инфинитив».

Она как бы вырастает из эллиптического склеивания сказуемых во 2-й строке: у *нависли* опущено дополнение, а у *целуют* – подлежащее. Скромно появившись в 4-й строке, инфинитив затем как бы перенимает (у *целуют* из I строфы) управление тремя однородными дополнениями (*выменивать* – *пепел*, *роскошь*, *губы*); а в III строфе практически выступают уже три однородных инфинитива (*обнять*, *сплести*, *проматывать*), управляемых личным глаголом (*значит*). Кстати, принцип тройственности, повышающий цельность структуры, осуществлен и еще в ряде отношений (трехсложный размер, трехстрофная композиция, 3 восклицательных знака, 3 разных *это*, тройная анафора, по 3 предложения в первой и второй строфах).

Что касается силы предикатов, то возрастает не только число их валентностей, но и их активность. В I строфе внешний мир (ивы) фигурально представлен воздействующим на героев, а в последующих строфах герои обнимают весь мир. Этот контрастный поворот скреплен и замаскирован последовательно выдержанной безличностью людей и постепенностью переходов (опущенный объект во 2-й строке – объект *всяким* в 4-й – субъект *все* при полувозвратном *тешатся* в 5-й – опущенные субъекты последующих инфинитивов). Начинается же эта серия активным по смыслу, но возвратным по форме, непереходным *колотится*, содержащим, как в зародыше, и мир (лодку), и людей (сердце). Кстати, залоговое и валентное разнообразие глаголов (*колотится*–*нависли*–*тешатся*–*случиться*–*обнять*–*выменивать*) воплощает уже знакомый нам принцип «в малом – многое».

Таким образом, в разных планах структуры налицо последовательное разрастание, вторящее пастернаковской теме единства всего малого и великого. При этом прочность организации не устраняет импрессионистической и кубистической смазанности картины, а контрапунктно с ней взаимодействует; ср. выше об эллипсисах, метонимиях, сдвигах сочетаемости, паронимасиях и других средствах создания эффекта непрерывного перетекания.

Отметим сходные приемы в сфере синтаксиса и композиции. Например, слабость однородных присоединений, приходящихся на строчкоразделы, чем задерживается правильное восприятие конструкций. Эффект, подобный отмеченному во 2-й строке, есть и в 6-й, где он усилен благодаря омонимии именительного-винительного падежей слова *пепел*

и инверсии управляющего им инфинитива. То же в 9-й строке, где обманчивое впечатление замкнутости наводится аналогией с полными предложениями-строчками, открывающими предыдущие строфы. Синтаксическая неоднозначность применена и в 11-й строке (*века* – прямое дополнение?), где она наложена на сочетаемое, морфологическое и фонетическое плетение (*века напролет ночи на щелканье*) и как бы удвоена (два accusativa, *века* и *ночи*, каждый в своей синтаксической роли). На несколько иной технике построено перетекание функций предлога *в* (*в груди* – *в ключицы...* – *в песне* – *в росе*) и местоимения *это*. В более широком композиционном масштабе перетекание связывает любовную сцену I строфы с ее последующим осмыслением: несмотря на перескок в философский план, продолжается накапливание деталей реального антуража – губ, примятых цветов, сплетенных объятий, пения птиц.

1.4. Тема и глубинное решение. Идеальное изложение «порождающего» разбора должно вести от *темы* через *глубинное решение* (ГР) к *глубинной* и далее *поверхностной структуре* (ГС, ПС). Но в этом первом разборе, восходящем к работам Нильссона, мы пошли традиционным путем: от взглядывания в текст к констатации особенностей его структуры и далее к формулировке темы. Теперь, однако, мы позволим себе вернуться к «порождающей» схеме и наметить движение от темы к глубинному решению.

На уровне темы общепастернаковский мир предстает в виде своих наиболее абстрактных инвариантов. В *предметной* сфере это «единство, контакт всего со всем» и «великолепная мощь» бытия; в сфере *стиля* – установка на экстатическую до затрудненности речь и на фрагментацию, смещение и перемешивание ее компонентов (лирического субъекта и изображаемого; возвышенного и обыденного); а суть *интертекстуальной* позиции Пастернака – в гармоничном (без негативности à la Маяковский) синтезе футуристического отталкивания от традиции с ее продолжением. Реализациями *центральных тем* служат более конкретные *общепастернаковские мотивы* и их комбинации, многие из которых фигурировали в разборе и должны найти свое место в формулировках ГР и ГС.

Предметная тема *раннего* Пастернака – незамутненный восторг перед бытием – даже когда *локальная тема* стихотворения сугубо негативна (разлука, болезнь, смерть). Стилистически ему соответствует повышенная эмоциональность, прерывистость, затрудненность речи, вплоть до косноязычия. В интертекстуальном плане это период создания глубоко индивидуального стиля – путем максимального отталкивания от «других» (особен-

но от Маяковского) и оригинального совмещения стилей, в частности совмещения футуристической усложненности и демократичности – с пряными северянинизмами, а учебы у классиков (Лермонтова, Пушкина) – с их модернистским переписыванием. Эти тематические установки реализуются через более конкретные *инварианты периода*: «миг/вечность», «определение», «восклицательность», «вариации на традиционные темы» и др. Наконец, локальная тема стихотворения складывается из предметного компонента «ночное свидание», стилистической ориентации на сравнительную простоту (в отличие, скажем, от «Степи» или «Заместительницы») и интертекстуальной задачи освежения «лодочного» жанра.

Глубинное решение призвано собрать разнородные тематические элементы вокруг некоего центрального конфликта и наметить способы его медиации. Одни элементы (идилличность, ночь, миг, стилистическая скромность, традиционный нежный колорит лодочной темы и различные проявления пастернаковского «малого» полюса) тяготеют к построению, ограниченному определенными рамками; другие (великолепие, усиленное в СМЖ до экстаза) – к густому заполнению и переполнению рамок. Ввиду общей установки на гармоничность, оппозиция «малое, рамки/великое, экстаз», противопоставление скорее риторическое, чем ценностное, оказывается центральной. Поэтому в фокус ГР попадают следующие конструктивные задачи:

придать идиллии интересность путем ее максимальной интенсификации и остранения (в частности, снятия оппозиций «я/мир», «незначительное, всякое/универсальное, великое» и «разговорное/приподнятое»);

освежить традицию путем постановки одних ее элементов (отрывочных импрессионистических зарисовок) на службу «малому», а других (романтико-символистической метафорике) на службу «великолепию», скрепляя те и другие футуристическими приемами письма (метонимией, эллипсисом, сдвигами сочетаемости).

Принцип насыщения великолепием всего малого выражается, с одной стороны, в соединении этих двух полюсов длинной и нарастающей к концу цепью медиаций, а с другой – в их совмещении в каждом звене этой цепи, начиная с самого первого: вместо банального хода от нежного листочка к мировым огромностям ГР задает структуру *big bang'a* – порождающего вселенную взрыва бесконечно малой массы, исполненной бесконечно большой

энергии. Стилистически эта структура естественно выдерживается в тонах густоты и мощи, а не отточенного изящества. Ее опорными мотивами становятся: лодка, бьющаяся, как сердце; расходящиеся по воде круги; определение малого как великого; конструкция со словом *это* и его неопределенным антецедентом; метонимия-эллипсис, позволяющая начать нарастание с «отрицательной» величины (неназванных любовников).

Итак, получаем следующее ГР:

определение по схеме: импрессионистическое малое («я», «здесь», миг, сердце/лодка), полное энергии (биения), метонимически приписываемой «не-я» (окружающему), это метафорически и есть романтико-символистское великое (мир, вечность, абстракции). Определение строится как экстатическое, но в определенных рамках, концентрическое расширение, интенсивно проецируемое на многообразный предметный и стилистический материал и в каждой точке скрепленное местными совмещениями малого с великим (в частности, всякого со всеобщим и разговорного с приподнятым) и техникой эллипсиса и сочетаемого сдвига.

Дальнейшее движение к ГС и ПС имеет дело с образами и эффектами, неформально рассмотренными выше, а потому может быть опущено.

2. «Мне хочется домой, в огромность...» (1931)⁹

- I Мне хочется домой, в огромность
Квартиры, наводящей грусть.
Войду, сниму пальто, опомнюсь,
Огнями улиц озарюсь.
- II Перегородок тонкоробрость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.
- III Пускай пожизненность задачи,
Врастающей в заветы дней,
Зовется жизнью сидячей, –
И по такой, грущу по ней.

- IV Оять знакомостью напева
Пахнут деревья и дома.
Оять направо и налево
Пойдет хозяйничать зима.
- V Оять к обеду на прогулке
Наступит темень, просто страсть.
Оять научит переулки
Охулки на руки не класть.
- VI Оять повалят с неба взятки,
Оять укроет к утру вихрь
Осин подследственных десятки
Сукном сугробов снеговых.
- VII Оять опавшей сердца мышцей
Услышу и вложу в слова,
Как ты ползешь и как дымишься,
Встаешь и строишься, Москва.
- VIII И я приму тебя, как упряжь,
Тех ради будущих безумств,
Что ты, как стих, меня зазубришь,
Как быть, запомнишь наизусть.

2.1. **Тема.** Как всякий пастернаковский текст, этот третий отрывок «Волн» воплощает центральные предметные инварианты Пастернака – великолепие и единство; они представлены значительностью малого (например, огромностью квартиры) и вообще интенсивностью изображенных состояний, маршрутом «дом–внешний мир» и ситуациями освещения, окутывания, обмена и др. А в стилистическом и интертекстуальном планах по-прежнему налицо тяжелый синтаксис, параномасии, сдвиги сочетаемости и мощная энергия речи, синтезирующей поэтическую традицию с кубофутуризмом (*предмет сечет предмет*) и разговорной стихией.

Но *инварианты второго периода* несут перемены. Если тема раннего Пастернака была лишь гиперболическим проявлением его общих установок¹⁰, то теперь в центре внимания ценностный конфликт – проблема приятия/неприятия социалистической нови – и его амбивалентное разрешение в характерных общепастернаковских терминах.

Адаптация к новому предстает в стихах Пастернака начала 30-х годов как:

добровольное, даже радостное подчинение силе; надежда на добрые перемены, слияние с коллективом; опора на историю, выдача нового за привычное старое; изображение социализма как еще одной нематериальной абстракции или как части пейзажа.

Все эти ходы органично укоренены в соответствующих инвариантах Пастернака:

ошеломленности *великолепием выше сил*; оптимизме, в частности восторге, перед преображениями; установке на единство, контакт; приравнивании скромного настоящего великому прошлому или будущему (по принципу «опять – новое», ср. в другом стихотворении: *Это поистине новое чудо, Это, как прежде, снова весна*); и наконец, в пристрастии как к абстрактным категориям, так и к переводу их в удобные для контакта пространственные.

Приятие нового, однако, подспудно саботируется. Происходит оно на компромиссной, «абстрактно-гуманистической», основе, да и самый тон его далеко не безогляден. Бросаются в глаза:

некатегоричность утверждений (тексты полны предположений, вопросов, оговорок, сослагательных наклонений); обилие негативных образов (боли, страха, обмана, тоски, житейских трудностей, голода, холода, болезни, смерти); тревога за пусть субъективное, косное, отсталое, но «свое».

Эти методы саботажа тоже базируются на пастернаковских инвариантах: некатегоричность – на яркой условности, которой теперь придается прямой ценностный смысл, ставящий утверждаемое новое под сомнение; негативность – на некогда риторической, а теперь настойчиво буквализуемой изнанке великолепия; забота о «своем» – на пастернаковском субъективизме и неповторимости его голоса.

В стилистическом плане приятие нового выражается в установке на понятность – уменьшается затрудненность синтаксиса, словаря, тропов, и четче выступает из метонимического фона человеческое «я». Эта демократизация стиля (заложенная в общепастернаковском принципе – творить поэзию из прозы) сопровождается, однако, саботажем – культивированием бедного

до сухости, «суконного» языка, которое вновь возвращает Пастернака к косноязычию, на этот раз бюрократическому, демонстрирующему скрипучую трудность официального резонерства. Еще одно новшество – принцип амбивалентно-политизированной речи, как эзоповской, открыто декларирующей, а подспудно подрывающей притягательность социализма, так и просто недогматической, по-своему обращающейся с идеологическими штампами.

Интертекстуальные инварианты периода связаны с предметными и стилистическими. Это – отталкивание от собственной ранней манеры, курс на сближение с более массовой советской эстетикой и переориентация с романтиков типа Лермонтова и Фета на Пушкина.

Локальная тема стихотворения складывается из предметной тоски по дому, стилистической установки на амбивалентность, иконически вторящей амбивалентной тематике и стилистике периода, и интертекстуальной задачи дать новый – «гармонично-двойственный» – ответ на традиционный вопрос о назначении и судьбе поэта (в жанре «Пророка», «Памятника» и т. п.).

2.2. Глубинное решение. Исходя из локальной темы, посмотрим, как заключенные в ней противоречия разыгрываются и разрешаются, преломляясь сквозь призму инвариантных мотивов Пастернака. Предметный мотив ностальгии по дому естественно вовлекает такие общепастернаковские ситуации, как единство малого и обыденного с огромным и исключительным, маршрут «дом–внешний мир» и цепь повторений, связывающих прошлое и будущее, а из репертуара второго периода – выдачу социализма за пейзаж и другие великие сущности, нового – за старое, не-своего – за свое; наконец, само возвращение с каникул на Кавказе подразумевает переход от пышной южной природы к московскому холоду и будням, негативность которых, буквализуясь, нагнетает чувства боли, страха, несвободы и т. п.

Медиаторами между домом (желанным, «своим», целью регрессии) и социализмом (негативным, чужим, будущим) и служат указанные инварианты. Одни из них (маршрут, цепь, переход) представляют собой готовые линейные сцепления, другие (единство, выдача за, буквализация) – готовые взаимоналожения полюсов. Результатом являются основные медиационные находки ГР:

маршрут «дом – пейзаж (т. е. социализм)», цепь повторений «старое, свое – новое, чужое»; переход к трудному, холодному, зато своему; низкое и негативное в общепастернаковском смысле, т. е. малое, обыден-

ное, разговорное, подавляющее – как буквально низкое, т. е. злое, скучное, бюрократическое, принудительное, болезненное; дом – единство малого, тесного, обиденного и великого, огромного, исключительного; социализм – единство трудного, будничного, обиденного и великого, вечного, исключительного.

Интертекстуальная тема судьбы поэта ставит на обсуждение «пушкинские» мотивы поэзии как преодоления смерти, как творческой мощи, высшего служения и высшей свободы, а с другой стороны, наступания песне на горло в духе Маяковского. К ним присоединяются представления Пастернака о поэзии как встрече восторга с обиходом, а о поэте как о скромном и пассивном органе, ошеломляемом мощными впечатлениями бытия, а также проблематика амбивалентного поворота к народу и социализму.

Выбирается некий средний путь:

творческая игра сил ставится (в отличие от ранней вариации на тему «Пророка» – «Мчались звезды...») на службу обществу (а не Богу, как у Пушкина), но в духе не грубого (само)принуждения (как у Маяковского), а «гармоничного», «добровольно-принудительного», подчинения силе – приятия, сочетающего прежнюю страдательность и новую активность.

Еще одна находка – сцепление метапоэтического комплекса с ностальгическим:

ритуальная смерть пророка ассоциируется с мотивами боли, холода и т. п.; трудности московских будней – с обиденным трудом поэтического служения; бытовая теснота и социалистическая несвобода – с творческой дисциплиной; желанность послеканикулярного возвращения домой (и даже к школьным занятиям) – с желанностью творчества (даже во славу социализма).

А как воплощается амбивалентная медиация стилистически? В лексическом плане установка на *double speak*, с одной стороны, размывает фразеологию советских лозунгов, подмешивая общечеловеческие ассоциации (ср. *вращание в заветы дней*), а с другой – позволяет намекнуть на ужасы социализма, растворив их в общепастернаковских мотивах сказочно-зловещего (ср. *подследственные осины*)¹¹. В синтаксическом плане диалектике вдохновения и дисциплины, простора и тесноты соответствует тенденция одновременно к разрастанию и сдер-

живанию, а в плане рифмовки – игра с открытостью/закрытостью слогов и гласных.

В плане конструктивных решений установка на двойственность предрасполагает к одновременному контрапунктному развитию противоположных полюсов. В основу кладется фигура «Приятие по инерции», соответствующая теме приятия чужого путем выдачи его за свое и состоящая в постепенном подмешивании к своему, привычному все больших доз чужого, нового¹².

Эта фигура контрапунктно удваивается во всех узловых точках: элемент неприемлемости вносится даже в самое начало, а к концу нарастают оба полюса, приятие – в открытую, неприемлемость – подспудно; в этих удвоениях находят себе применение выработанные ранее многочисленные амбивалентные мотивы. Наконец, фигура «Приятие» проводится через разнообразный материал трех основных сфер, что одновременно повышает ее убедительность и еще более маскирует ее.

Минуя ряд промежуточных шагов, получаем следующее ГР:

приятие нового, чужого, принудительного поэтического служения социализму по инерции контрапунктного движения к нему от дома как чего-то своего, привычного, желанного, хотя и с элементом негативности. Контрапункт опирается на разнообразные амбивалентные совмещения приемлемости и неприемлемости: маршрут дом–пейзаж социализма; цепь повторений свое = новое; переход к негативному, зато своему; малое, обыденное = негативное = поэтическое служение = восторг; малое = тесное = несвобода = подчинение силе = единство с великим; эзоповское размывание высоких и низких сторон социализма; игра расширений/сужений в синтаксисе и рифмовке.

2.3. Глубинная структура. Сформулируем основные параметры ГС стихотворения.

Программа инерционно-контрапунктного приятия определяет большую длину текста, постепенное нарастание пропаганды нового, введение негативности в «свое» в начале и ее подспудное нагнетание к концу. Формируется трехфазная спираль, сочетающая расширение с неявным кольцевым замыканием. Общий тонус движется к разрастанию и просветлению, а затем к трудному синтезу светлого и тяжелого, открытости и замкнутости, причем контрапункт полюсов чувствуется все время. Изобилуют переключки между фазами; в частности, сходны контуры их членений, чем усиливается эффект длительности, многочисленности. Две

первые фазы (по три строфы) начинаются на спокойной ноте, следует подъем, а затем дисциплинирующее сдерживание. В последней фазе начальная строфа как бы опущена, так что на высокой ноте происходит перехлест из фазы в фазу.

В пространственном плане трехфазная схема принимает вид маршрута: квартира–городской пейзаж–социализм. Квартира сочетает «свое» с «негативной теснотой», город служит связующим звеном между «своим» и «чужим», а социализм знаменует выход за пределы пространства в мир великих абстракций. Контрапункт же выражается в незаметном развитии «стесненности».

Во временном плане инерционный разгон создается описанием привычных действий в будущем времени, а также их растягиванием (при реальной непродолжительности) на большую часть текста – в противовес комканию в короткой концовке действительно трудных и протяженных событий¹³. Растягивание возрастает во 2-й фазе, где (по контрасту с готовящимся прыжком в будущее) монотонность происходящего подчеркивается применением пастернаковского мотива «опять новое» и техники повторов.

В эмоционально-психологическом плане привыкание к неприятному достигается настойчивым сопряжением «своего, знакомого» с негативным. В первой фазе вместо естественной тоски по веселью поэт грустит по грусти, а во второй наслаждается знакомостью мрачного зимнего пейзажа, чем и подготавливается амбивалентное приятие тягот социализма в третьей.

Символизирующий эти тяготы образ упряжи возникает на пересечении мотивов несвободы, служения, пространственной стесненности и метапоэтической переключки с Маяковским, еще недавно требовавшим: *Сильнейшими узами музу вяжите, как лошадь, – в воз повседневности!* («На что жалуетесь?», 1929). С безбрежной будущностью *упряжь* контрапунктно скрепляется пастернаковским мотивом «обмена», приобретающим черты бюрократически заверенного контракта¹⁴.

Этому финальному синтезу (двухстороннему взаимодействию поэта и мира) предпосылаются тезис – подвижность и творческая активность четко выраженного «я» (1-я фаза) и антитезис – безлично-пассивная подверженность внешним впечатлениям (2-я фаза). Оба состояния – типично «свои», пастернаковские, причем первое отражает эгофутуристические мотивы, а второе – деромантизирующее растворение в окружающем; их совмещением и обеспечивается новый синтез. Кстати, его двойственность подготовлена, среди прочего, пара-

доксальным сочетанием подвижности – с квартирной теснотой¹⁵, а пассивности – с выходом наружу.

Обратимся к стилистической сфере. Проекцией монотонно-обыденного пейзажа и повторяющихся *опять* в план ритма становится скопление во 2-й фазе «обычных» (и к тому же среднесоветских) форм 4-ст. ямба (IV и I форм)¹⁶. В синтаксическом плане приятию будущего вторит разрастание предложений (от 2 до 4 строк) и их усложнение – от простых и сочиненных структур к сложноподчиненным. При этом программная 3-я фаза знаменательно сочетает размах с иерархичностью и тяжестью, монотонная 2-я строится на элементарном сочинении, а сдавленной моторике 1-й соответствует тенденция к инверсиям и развитию подчинения, не выходящего, однако, за рамки паратаксиса.

На фонетику рифм возложен подрыв бравурного финала. Сначала она следует за общим расширением перспективы: рифмы на закрытые гласные в плотно закрытых слогах (-*омность*, -*усть*) сменяются более открытыми (на *e* и *a*). Однако в конце, через закрытое, но драматичное *и* (аккомпанирующее поэтическому восторгу перед новой Москвой), совершается переход к закрытому и мрачному *у* в закрытых слогах. Финальный аккорд из четырех *у* возвращает нас к тесноте квартиры (*грусть-наизусть*), акцентируя не безбрежность будущего, а давление упряжи.

2.4. Поверхностная структура. Открывающее стихотворение слово *Мне* – это субъект в 1-м лице, но не подлежащее – компромисс активности и пассивности, поддержанный далее эллипсисом глагола движения (? *поехать*), эллипсисом *я* – подлежащего, обилием возвратных, непереходных и пассивных форм, эллипсисом объектов (*войду*) и постепенным переходом к 3-му лицу, готовящим вторую фазу (где 1-е лицо – лишь подразумеваемый наблюдатель) и финал (с его контактом на *я/ты*). Фонетически *мне* открывает ряд переключек, захватывающих строку (*огромНость*), строфу (*опоМНюсь*), фазу (*дНЕй и по НЕй*) и стихотворение (*запоМНишь*). Выражение *Мне хочется домой* в целом несет коннотации детства, используемые далее для нагружения школьными обязанностями (*задачи; зазубришь... наизусть*).

Хочется задает настоящее время, обрамляющее первую фазу, но устремлено в будущее, которое вскоре и овладевает глаголами. Фонетически *хочется* начинает ряд ударных *о* 1-й строки и

зубных *тс*, проходящих через весь текст (в частности, благодаря обилию тяжелых существительных *огромность–тонкоробкость–пожизненность–знакомство–безумств*). *Огромность квартиры* совмещает эту тяжесть и выделенность паузами с неокончателностью остановок, чем подчеркивается амбивалентная связь тесноты и простора, движения и сдерживания, подхватываемая далее парадоксальным контактом с улицами путем входа в дом.

Если первая строфа посвящена «человеческим» переживаниям поэта, то вторая – творческим. Этот автопортрет Пастернака-кубиста причудливо сочетает поэтический восторг, – выраженный сравнением «я = свет», разрастанием синтаксиса, инверсией (в 1-й строке)¹⁷ и редкими и «громкими» формами ямба (шестой и второй; первой), – с теснотой квартиры и болезненностью ребер. Приравнивание коммунальных перегородок к грудной клетке поэта, а его «световых» метаний к рентгеновским лучам дополнительно мотивировано ассоциациями с расчленением (!) груди пушкинского пророка, особенно в контексте сердечной боли в VII строфе (перекликающейся со второй и по линии проницаемости мира для поэта, ср. *пройду, как свет и услышу, как ты ползешь с И вял я...* в «Пророке»).

В третьей строфе «я» примиряется с творческой дисциплиной, сквозь которую проглядывает социалистическая (благодаря лексической игре с пожизненностью, задачами, вращением, заветами и т. п.). Так в малом масштабе проигрывается трехчленная логика стихотворения в целом. С одной стороны, динамика падает (исчезают глаголы движения, возвращается грусть), конструкции тяжелеют; с другой – сохраняется активность глаголов, увеличиваются длина и прогрессивность связей (единое предложение со сложным, почти подчинительным союзом *Пускай... И по такой...*). Несимметричное синтаксическое членение 3:1 иконически вторит риторике строфы («несмотря на внушительные аргументы против – я все равно за») и подчеркивает как новый уровень размаха, так и резкость остановки, отмечающей границу фазы, чему способствуют и кольцевые связи с первой строфой (1-е л., наст, вр., грусть).

Суть второй фазы – в совмещении привычного пейзажа и мрачного подтекста, с одной стороны, и подготовки финального экстаза, с другой. Четвертая строфа открывается спокойной (синтаксис прозрачен и прост), ясной (видимость хорошая) и привлекательной (знакомый напев) картиной. Синестезия вида–запаха–звука развивает тему поэзии (из II и III строф) и предвосхищает аналогичный эффект VII строфы. Негативные мотивы

представлены безобидной, но все же *хозяйничающей* зимой, которой предстоит развиваться в *темень* и *страсть* переулков и далее в подавляющие бюрократические коннотации слов *повалят*, *взятки*, *укроет*, *вихрь*, *подследственных*, *сукном* и *упряжь*. Фонетически и синтаксически это наиболее светлая строфа. Симметрия членений (2 + 2) подчеркнута анафорой *опять* и параллельностью структур (подлежащие в конце), а на будущую сложность намекают лишь инфинитивный оборот (*пойдет хозяйничать*) и потенциально трехместная инструментальная конструкция (*пахнёт* – кто, чем, на кого). Ритмически – это сплошная «средняя», четвертая, форма ямба.

В пятой строфе наступают сумерки, чреватые, несмотря на близость дома и обеда, страстями (Христовыми? – ср. *заветы* в III строфе и *приму как...* постриг? в VIII), чему вторят внезапное возвращение мрачного *у*, лексическая темнота оборота с *охулкой*, его зловещая семантика и синтаксическая затрудненность (четырёхместное *научит не класть* – кто, кого, что, на что). В то же время возрастает масштаб конструкций и единство строфы (благодаря общности подлежащего *темень*). Ритм интенсифицируется введением первой формы, как раз в строке о темени и страсти.

В шестой строфе за вечером приходят ночь и утро, а к горизонтальному плану добавляется вертикальный – с неба валит снег. Таким образом, охват пространства и времени завершается, хотя и в рамках привычного суточного цикла. Линия разрастания/сдерживания продолжается в виде пастернаковского мотива обволакивания (*укроет*).

В синтаксисе этому соответствует удлинение (предложение во всю строфу) и развитие управления до полной трехместности даже без помощи инфинитива: *укроет* – кто, кого, чем [да еще и когда – к *утру*, прибавленное из к *обеду* (на прогулке)]. Этому аккомпанируют: одновременное расширение и обострение рифменного вокализма (*взятки*, *вихрь*), добавление второго полноударного стиха и одновременное расширение и учащение ритма анафорических членений (1 + 3, ср. третью строфу). Сталкивание *Опять... Опять* в соседних строках поддержано эффектным фонетическим повтором в первой из них (*Опять повалят...*), постепенно подготовленным в четвертой и пятой строфах (*ОПять... наЛева Пахнут...; ОПять наПраво... Пойдет...; ОПять к ОБеду...*). Этот упор на П продолжает цепь, идущую из первой фазы (*Перегородок – Пройду – Пускай*), перехлестывающую в третью (*Опять опавшей...*) и завершающуюся словами о приятии упряжи.

Оркестрованный всеми этими средствами подъем и обеспечивает въезд из обыденности в будущее по инерции. Хотя, как мы помним, третья фаза начинается с середины, граница обозначена четко – возвращением темы творчества, категорий субъекта в 1-м лице и причастия, выходом за пределы пространства, переходом к реальному будущему времени и к гипотаксису. Но она и нарушена, что достигается продолжением пейзажных мотивов (...*строишься, Москва*), анафор и начальных повторов (*Опять опавшей...*), синтаксического разрастания (следует сложно-подчиненное предложение во всю строфу), рифмовки на *á* и *й* (*мышцей, слова*) и серии «громких» зачинов (в I форме ямба).

Образ *опавшей сердца мышцы* как органа воспевания встающей Москвы складывается из пастернаковского мотива ошеломленного бессилия, ассоциаций с «Пророком» (*Как труп в пустыне я лежал ... «Встань и внемли...»*) и переключек с тонкоробостью второй строфы, синестезией четвертой, страстями пятой и вертикальной композицией шестой: поэт как бы продолжает падать вместе со снегом (или под него), но и «восстает» вместе с выростанием Москвы. Лексика стройки, возможно, почерпнута у Маяковского, ср. ...*видеть, как... вторая Москва вскипает и строится... Восторженно видеть... пыхтенье машин и пыли пласты... Качнется, встанет, подтянется сонница...* («Две Москвы», 1926). Пассивность поэта по сравнению с Москвой уравновешена его синтаксическим доминированием (неназванное *я* – субъект главного предложения, а *ты* – придаточного) и направленностью действия (*услышу*) от *я* к *ты* (*строишься* непрерывно). Членение 2 + 2 нормально, связность повышена (единое предложение). Ритмически здесь (и в финальной строфе) возвращаются редкие формы ямба, но в конечных строках наступает успокоение (IV форма).

В восьмой строфе впервые появляется слово *я* (закрывающая связь с *Мне* начала). Оно продолжает доминировать над придаточностью *ты*, но их взаимность подчеркнута симметрией управлений (*я приму тебя – ты меня зазубришь*). Связность максимальная, а членение двойственно: формально 2 + 2, а фактически 1 + 3, ибо союзом, вводящим придаточное, открывается уже 2-я строка. Союз этот, кстати, очень сложен, находится на грани грамматической правильности (*тех ради... что*), архаично-бюрократичен и дополнительно утяжелен инверсией – образец скрипучего, но и восторженно неправильного «плохого стиля», призванного скрепить хоздоговор *упряжи с безумствами*. Безумства напоминают о поэтических восторгах второй

строфы, проецируемых теперь в вечность, а приятие упряжи венчает сдерживающие мотивы усидчивости и укрытия сукном сугробов. Программное и параномастическое *И я приму тебя, как упряжь* собирает также важнейшие фонетические лейтмотивы: в нем слышатся *сниму, перегородок тонкоробрость, и по такой грущу, укроет к утру, сугробов, услышу и вложу* и многие другие ключевые слова текста.

3. «Ветер» (1954)

- Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
5 А полностью все дерева
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
И это не из удальства
10 Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной¹⁸.

3.1. **Тема.** Пастернак безошибочно узнается и здесь. В предметной сфере – по мотивам дрожи (*раскачивает*), полноты (*полностью, со всею*) и зарождения поэзии в природе; по маршруту дом–лес–даль; по ряду других манифестаций единства и великолепия мира. Налицо и стилистические установки на связность и мощь речевого потока, техника эллипсиса, параномастии (*далью–беспредельной–на глади–удальства*), и метонимические подмены людей элементами пейзажа (ветром, сосной). В интертекстуальной сфере очевидна ориентация на традицию, но не отталкивание от нее.

Последнее, конечно, связано с особенностями *позднего* Пастернака. В предметном плане это период философского сосредоточения на «последних вопросах», христианской мудрости и спокойствию. Стиль Пастернака наконец достигает обещанной *неслыханной простоты* за счет хаотичной импровизационности, исступленной энергии, переносов и т. п.¹⁹ Главной интертекстуальной задачей становится отказ от собственного «стиля до 1940 года».

Локальная тема «Ветра» – это в предметном плане осмысление смерти, а в стилистическом – установка на прозрачную иконичность. Интертекстуально «Ветер», 8-е из «Стихотворений Юрия Живаго», отсылает прежде всего к роману (в котором служит загробным ответом Живаго на плач Лары)²⁰, а через его посредство – к темам жития, смерти поэта и искусства поэзии.

3.2. Глубинное решение. В мире Пастернака смерть вообще не трагична, а в духе позднего периода – ее приятие и преодоление под знаком мудрого утешения. В сочетании с житийностью и великолепием, в частности чудесным контактом с будущим²¹, это дает «чудо бессмертия» – продолжения жизни после смерти. Утешение ищется по-пастернаковски в отрицании отдельности и в контакте с пейзажем, в частности в переносном растворении в макром мире, которое способствует как увеличению масштаб страдания, так и отодвиганию его вдаль и разрешению. Это приятие смерти на утешительном лоне природы естественно приводит за собой (особенно в контексте романа) мотивы любви и материнства, а с ними трактовку смерти как возвращения в детство, колыбель, сон, утробу матери.

В стилистическую сферу чудо загробности проецируется в виде установки на эффектные турдефорсы, уравниваемую, однако, тенденцией к покою и простоте. Одно такое чудо состоит в том, что утешение по поводу смерти героя приходит в виде его собственной речи из-за гроба в настоящем времени. Эффект усилен полным отсутствием мотивировок²², но и умерен – устранением личности говорящего и временных форм из большей части текста. Еще один фокус – установка на вялое перетекание, воплощающая чудо продолжения (жизни после смерти) и не-отдельности (от мира). В синтаксисе вялое перетекание дает единый, хотя и с полуустановками, период, а в области рифмовки – единую, нерегулярно членящуюся строфу. Третий турдефорс воплощает парадоксальную трактовку утешения одновременно как «великолепия, чуда... жизни» и как «успокоения, простоты... смерти» и состоит в том, что синтаксическая сложность ставится на службу телеологичности, порядку, проявлению²³.

Намеченные установки кристаллизуются далее в тесную связку узловых мотивов. В предметной сфере – это образы колыбельной и ветра. Колыбельная совмещает мотивы сна, жизни–детства–материнства, утешения и искусства поэзии, а ветер – это

одновременно представитель макромира и естественный троп для мятущейся души героя и для страданий героини (у Пастернака ветер часто выступает как заинтересованный партнер человека). Ветер и колыбельная связываются в единую конструкцию с помощью общих для них элементов колебательного движения и напевания (опирающихся на инварианты Пастернака – великолепную дрожь и приравнивание стихий и словесности, в частности рождение слов из шума стихий).

Проекция комплекса сон–колыбельная–ветер–раскачивание в сферу стиля определяет установку на усыпляющую монотонность и укачивающую двухчастность. Прояснение формы стихотворения становится иконическим аккомпанементом к обретению ветром успокоительных слов колыбельной. А в основу структуры кладется эллипсис, способствующий вялому перетеканию, совмещению синтаксической сложности с ясностью, и впечатлению пустоты, иконически воплощающему как смерть героя, так и образ его заместителя – ветра.

Итак,

смерть «я» – поэта и «святого», героя «Доктора Живаго», преодолевается чудом продолжения его поэтического присутствия и единением героини со вселенной, в частности с ветром, который, представляя ее душу и душу умершего поэта, утешает ее, напевая колыбельную, чему вторит двухчастность членений текста. Единый эллиптический период дробится паузами; синтаксическая и строфическая структура одновременно усложняется и проясняется в связи с упоминанием колыбельной. Изложение ведется в вялом, монотонном, «простом» ключе, тропы ненавязчивы, эффекты приглушены.

3.3. Глубинная структура. Установки на преодоление-прояснение, колебательность и чудо подсказывают желательность композиционного поворота (от негативного начала к еще более негативной середине и позитивному концу)²⁴, а принцип вялого перетекания – желательность сглаживания острых углов. Соответственно нарастанию негативности в среднем звене придан характер чисто внешней экспансии, незаполненной просторности, совмещающей общую приглушенность эффектов с иконическим отображением смерти–ветра–эллипсиса и обеспечением плавного (а не зигзагообразного) перехода к финалу. Кстати, позитивность последнего ослаблена, ибо он связан с успокоением, а не подъемом. А по контрасту с этой трактовкой позитивности как ясной осмысленности негативность начала представлена как хао-

тичность. Но в соответствии с установкой на ясность композиция открывается чем-то вроде пролога (1-я строка) и акцентирует симметрию начала и конца. В то же время принцип перетекания смазывает композиционные членения. Так складывается несколько вялая диалектическая кривая, проецируемая далее в различные планы ГС.

Сюжетно поворот от горя и хаотичности к утешению и прояснению основан на переосмыслении ветра: напеванию и убаюкиванию предпосланы вой и раскачивание. Последнее направляет сюжет по излюбленной Пастернаком траектории дом–макромир–дом. При движении «туда» интенсивные отрицательные эмоции оборачиваются экстенсивным физическим и пространственным успехом, чем подготавливается успех духовного разрешения на пути «обратно». Сужение перспективы в финале соответствует мотиву успокоения и принципу симметрии.

Симметрично и обрамление сюжета мотивами «смерть (героя)» – «усыпление (героини)»²⁵, а также обрамление бесшумного раскачивания далее озвученными мотивами плача и песни. Помимо симметрии, установка на прояснение определяет также выбор в качестве сюжетного поворота так называемого узнавания: ветер не столько сначала бесцельно воет, а потом целесообразно напевает, сколько изображается и осмысляется в таком порядке²⁶; это хорошо согласуется и с «внешним» характером среднего эпизода.

Диалектическая кривая прослеживается и в движении тропов. Сначала появляются полуметафорические *ветер* и *сосна*. Вторая фаза построена на эксплицитном сравнении (дерева + даль = парусники + гладь), но развертывается оно в сугубо физической сфере (внешняя экспансия). И лишь в финале впрямую вводится метафора «ветер = певец колыбельной», связывающая физический мир с духовным.

Вялое единство синтаксического периода строится на комбинации сочинения и эллипсиса.

На вялость работают: низкая связность всякого паратаксиста; регрессивность большинства сочинительных присоединений; слабые предложные управления; отсутствие переносов. В соответствии с колебательностью преобладают двусоставные структуры (сочиненные союзами *а, и, не – а, или* и предлогами *со и на*).

Турдефорс простоты/сложности проявляется в развитии от простых и слабых связей к более сложным и сильным:

от непереходных глаголов через переходные к четырехвалентному (*найти* – кто, что, кому, для чего) и от сочинения к подчинению, в частности от простых, нераспространенных предложений через распространенные к (почти) сложноподчиненному (*чтоб*).

Диалектический изгиб и симметрия вносятся

наличием в первой фазе элементов гипотаксиса (деепричастий), тогда как во второй фазе он выражен внешне (словом *как*), но по сути сведен на нет (глагол опущен, *как* – полусююз-полупредлог); на середину приходится и основной эллипсис – синтаксическая проекция пустого простора.

Среди прочих проекций композиционного контура отметим движение коннекторов (от скрыто-причинных через пространственные и далее к причинным и целевым), видовременных форм (сов. прош. – опущенное несов. наст. – сов. в значении будущего) и лиц (*я – ветер – тебе*).

Строфически турдефорс дробности/связности и простоты/сложности воплощен в практически двухрифменной цепи, не распадающейся на правильные строфы, а как бы формирующейся на глазах читателя, демонстрируя рождение поэзии из хаоса и ветра.

Рифмовка диалектически движется

от напряженного дробного беспорядка и смежных рифм (аВВС) через цепь более широких монотонных двучленных присоединений (чередующихся рифм: (...СаСаС) к ненавязчивому закреплению наметившейся строфы (аСаС в финале). Это «четверостишие», вместе с выкристаллизовавшейся сложной, но четкой синтаксической структурой, наложенной на него по схеме (1 + 1) + 2, служит иконическим эквивалентом сюжетного прояснения. Срединное разрастание выражается в длине первого строфически законченного отрезка (8 строк). Вялое присоединение поддержано несовпадением синтаксических и строфических членений (в концах 1-й, 3-й и 5-й строк). Поворотной оказывается 4-я строка, где рифменный хаос достигает предела, но и впервые задается заключительная рифма.

Метрический эффект сложной простоты достигается

придаем «обычному» 4-ст. ямбу (без редких или «громких» форм – VII, VIII и I) значительного разнообразия. Ритмически все строки разные (кроме 6-й и 8-й), различаются либо формой ямба (местом ударений), либо положением словоразделов.

Диалектическая кривая строится следующим образом.

Первая фаза характеризуется трехударностью с сильным акцентом на 1-й стопе и множеством «активных» – мужских – словоразделов (*ты, лес, сосну*). В середине устанавливается более широкий и ровный двухударный ритм с «колебательным» чередованием двух форм ямба (V и VI) и без мужских словоразделов, причем происходит как бы борьба между ударностью 1-й и 2-й стоп (т. е. между модернистским и традиционным – «пушкинским» – ритмом). В конце возвращаются мужские словоразделы (*тоскѣ, найтѣ, тебѣ*) и трехударность; но теперь сильнее акцентируется 2-я стопа, а трехударность происходит на интонационном спаде и читается как заключительное замедление.

В фонетическом плане вялое единство реализовано монотонным вокализмом и типичным для Пастернака, но ненавязчивым плетением от слова к слову и от строки к строке, а колебательность проявляется в парных повторах внутри строк и чередовании фонетически сходных строк (особенно – «зубных» 4, 6, 8-й и «губных» 5, 7, 9-й). На этом фоне трехфазный контур выделяется не очень четко. В начале *a* преобладает над *e*, в середине они чередуются равноправно, а в конце побеждает *e*, т. е. самый «спокойный» гласный. Симметрия начала и конца обозначена присутствием *й* (*a ты – найти*).

3.4. Деталь поверхностной структуры. По соображениям места мы ограничимся рассмотрением одного фрагмента ПС – критической 4-й строки. Располагаясь на стыке двух фаз, она образует первый поворот в композиции стихотворения: внешне к худшему (экспансия горя), а по сути дела к лучшему (слиянию с миром), предвещая финальный поворот к утешению. Ее центральный эффект – создание двойственного образа «(не)отдельности».

Отдельность прямо выражена специальным словом (поставленным к тому же под рифму), а также единственным в стихотворении крупным планом: вся строка – это практически одна именная группа в единственном числе, обозначающая единственный физический объект. Выделена строка и строфически – это пик хаоса и совершенно новая – «отдельная»! – рифма, причем, в нарушение принципа альтернанса, это вторая женская рифма подряд; наконец, это первая рифма не на *а*. Синтаксически 4-я строка отделена от предыдущей точкой и обрамлена самым интенсивным и контрастным коннектором *не..., а*. В плане ритма она выделена наличием трех одинаково сильных ударений (в том

числе на редко акцентуемой 3-й стопе, где оно приходится как раз на *сосну*), равномерно разделенных паузами (в отличие от строк 2, 3) и падающих на три разных гласных (*a – y – e*). Наконец, отдельность подчеркнута и интертекстуально – намеком на гейневско-лермонтовскую сосну (которая стоит *одиоко, дремлет, качаясь*, и видит сны о далекой пальме).

Однако интертекст, как это часто бывает, служит лишь отправной точкой для переосмысления²⁷: отдельности предстоит быть поглощенной единством. Лексически она снимается отрицанием, а также включением в серию кванторов всеобщности, тянущихся от *не каждую отдельно* через всю 2-ю фазу (*полностью – все – всею – беспредельной*). Синтаксически строка открывает длинное (в пять строк) перечисление, причем конструкция *не... а* создает прогрессивное тяготение, регрессивно поддержанное хиазмом (*каждую сосну – отдельно – полностью – все дерева*), способствующим цельности. Строфически холостая рифма (на *-ельн-*) создает сильное ожидание, реализация которого пронизывает и завершает всю дальнейшую рифмовку.

Интеграция 4-й строки в композиционное единство целого подчеркнута также переключкой конструкций, оформляющих оба композиционных поворота по схеме *не..., а...,* и переключкой тропов (сосна=героиня; ветер=певец колыбельной). Связана 4-я строка и с предыдущими: грамматически – это эллиптическое распространение прямых дополнений к *раскачивает*; метрически она примыкает к предыдущим строкам (трехударность, как в 1–3; женское окончание, как в 2–3; III форма, как в 3), а фонетически – включает цепь повторов *к-ч – ж-л – л-ч – к-ч – а-ч*.

4. Заключение

Как на рембрандтовских автопортретах разных лет, в трех стихотворениях Пастернака несомненно и единство облика, и изменение черт. Во всех трех взаимодействуют «я» и «ты» на фоне и под покровительством огромного мира; люди как бы прячутся за окружающим; происходит движение от малого/ из дома/ от людей наружу к пейзажу и далее к великим абстракциям; оборотной стороной активности и приятия мира служат мотивы пассивности, утробной регрессии, боли и смерти, и неизменно присутствует поэзия – называемая по имени и цитируемая из классиков.

Традиция при этом и продолжается, и обновляется. Устранение человека из пейзажа и в то же время их единение достига-

ются путем их смелого, но тщательно мотивированного, «кубоимпрессионистического» взаимоналожения, дающего такие образы, как «лодка/сердце/грудь/озеро», «квартира/грудная клетка/сердце/упряжь», «герой/героиня/сосна/ветер/раскачиваемый пейзаж». Аналогично применение эллипсиса, сочетающего эффект отсутствия и эмоциональность с разговорностью, и временных сдвигов, естественно подводящих к вечности. Синтаксис неуклонно разрастается по ходу текста, но держится в умеренных рамках. То же в метрике и рифмовке – оригинальность создается искусным варьированием правильных форм. Композиция также строится по четкой схеме – трехчастной, с общим расширением в середине и тем или иным элементом симметричного замыкания в конце. Инструментовка, в частности техника паронимасий, вторит общему единству и великолепию мира, а движение рифм – логике сюжета.

Очевидна и эволюция. Незамутненный экстаз сменяется приятием общественной дисциплины, а затем и смерти. «Я» выходит из своего метонимического укрытия на советский форум, чтобы затем раствориться в ветре и потусторонности, а «ты» превращается из любимой в индустриализующуюся Москву и снова в женщину – утешаемую из-за гроба. Густо насыщенный контактами и интенсивностью мир принимает мрачный колорит – и снова просветляется, но заодно и редеет, пустеет, затихает. Смерть из чисто риторической изнанки жизни становится условием второго рождения поэта (в современности и памяти поколений), а затем и основной реальностью бытия. Ключевой троп эволюционирует от сердца, радостно пульсирующего в центре вселенной, к сердцу, мечущемуся в упряжи перегородок/новостроек, и далее к душе, сливающейся с ветром и мировым духом. Чудеса со временем выражаются сначала в растягивании настоящего, продолженного до вечности, затем – в подмене настоящего грамматическим будущим ради облегчения скачка в грядущую неизвестность, и наконец, в спокойном взгляде на настоящее из загробного будущего. Трехчастная композиция от полной открытости переходит к контрапунктному разрастанию/сжатию, а затем и к явному (и притом позитивному) замыканию. Сбивчивый эллипсис почти исчезает при трезвом свете социализма и возвращается как носитель надмирной разреженности. Остранение традиции сменяется сознательной опорой на нее и на советский культурный контекст, а к концу – впадением в неслыханную простоту, резко отличную от раннего косноязычия. Таковы, говоря языком Пастернака, его три дня в трех мирах, три ландшафта, три древние драмы с трех сцен.

О ГРАММАТИЧЕСКИХ МОТИВАХ ПАСТЕРНАКА

Грамматические мотивы и мир автора

Проблема грамматических мотивов лежит на пересечении двух фундаментальных понятий, введенных в русскую поэтику Р.О. Якобсоном, – *поэзии грамматики* и *поэтической мифологии* автора. Первое из них сосредоточивает внимание на плане выражения поэтического текста, т. е. на его языковых и стиховых аспектах, в целях выявления формальных структур, представляющих собой повторы в широком смысле слова (включая симметрии и контрасты) и таким образом проецирующих принцип эквивалентности с парадигматической оси на синтагматическую¹. Второе акцентирует тематическое единство произведений одного автора и ставит задачу формулировки инвариантных мотивов, реализующих это единство². Однако у Якобсона эти два понятия – формальные структуры и содержательные инварианты – существуют в основном порознь. Лучшее всего пути их синтеза намечены в его статье о Пастернаке, поэтическую личность которого Якобсон определяет как пассивно прячущуюся за фрагментарными метонимическими самоотражениями в окружающем³.

Впервые в сб.: Быть знаменитым некрасиво... Пастернаковские чтения, I / Ред. И.Ю. Подгаецкая. М.: Наследие, 1992. С. 55–66.

Инвариантный мотив (ситуация, образ, оборот речи) – это двусторонняя знаковая сущность, соединяющая одно и то же выражение с одним и тем же содержанием (поэтической функцией). Эскиз метаязыка, позволяющего говорить о грамматических мотивах как о манифестациях *поэтического мира* автора, был предложен в ряде работ по так называемой поэтике выразительности⁴. В них принцип иерархии инвариантов, воплощающих центральную мифологему автора, столь естественный для предметно-содержательной сферы, прилагается и к сфере стиля. Имеется в виду, что, ловя поэтов на характерных знаковых сцеплениях, можно формулировать общие множители тех способов, которыми они, так сказать, *истпуг оглядки к рифме прикололи*. Это значит, что, наряду с типовыми предметными ситуациями, каталогизации и описанию в терминах общих задач, диктуемых пастернаковской тематикой, подлежат и языковые пастернакизмы.

Если принять за центральный инвариант поэзии Пастернака «охваченность великолепием и единством мира»⁵, то в предметной сфере обнаружится целая система мотивов (таких, как «дрожь», «оставление следа», «проникновение через окно», «экстатическое бессилие ошеломленности» и т. п.), служащих выражению одного или нескольких аспектов этой центральной темы (т. е. ее подтем – «великолепия», «единства» и «пассивности»). Аналогичная картина может быть набросана и для стилистических инвариантов Пастернака – его пристрастия к сравнительным и превосходным степеням, множественному числу, длинным перечислениям (включая очень разнородные), параномасиям, метафорам, метонимиям, гиперболам, перегруженным синтаксическим структурам, сдвигам сочетаемости, безличным конструкциям и т. д. и т. п. В настоящей статье (на основании ряда ранее опубликованных работ⁶) кратко рассматриваются три инварианта пастернаковской поэзии грамматики – морфологический, синтаксический и семантико-синтаксический, порождающий тропы.

Категория «обстоятельств великолепия»

Имеются в виду наречия типа *наотрез*, *враскачку*, *невзначай*, *опрометью*, *впопыхах*, одно из которых есть в первом же стихотворении «основного собрания» (*Писать о феврале навзрыд...*), а другое – в последнем (*Я помню их наперечет...*). Интуитивное ощущение типичности этой «части речи» для языка Пастернака подкрепляется: количественной внушительностью списка (около

сотни вокабул); смысловой и формальной теснотой парадигматических гнезд (ср. *наискосок, наискось, искося, наось, наоткось*), включая настойчивое употребление одних и тех же словоформ (7 *наугад*, 6 *настежь*); густотой синтагматических сочетаний (до семи употреблений в одном отрывке); частотой (три четверти случаев) постановки в рифменную позицию; формальной или содержательной выисканностью многих из них (более одной четверти), повышающей идиосинкратичность категории.

В формальном отношении речь идет о непродуктивных отсубстантивных наречиях, образованных с помощью префиксов: (*не*)*в* + вин. пад. (*невдогад, невтерпеж, вразлет, вперехват*), *на* + вин. пад. (*наугад, наспех*), *с* + род. пад. (*с наскоку, спросонья*); творительного падежа (*нахрапом, ненароком*); разовых приставок *до* (*до упаду*), *из* (*исподлобья*), *в* + предл. пад. мн. ч. (*второпях*); и некоторыми другими способами (например, *крест-накрест*).

Содержательно все это различные, так сказать, обстоятельства великолепия: физическая интенсивность движения (*вскачь; наискосок*); иная интенсивность (*наперекор, наполовину*); полнота (*вдосталь, на зубок*); крайние состояния (*впотьмах, натошак*); импровизационность (*врасплох, с непривычки*). Эти виды великолепия широко представлены повсюду у Пастернака, а импровизационность еще и сочетает собственно великолепие с охваченностью, пассивностью, т. е. подверженностью лирического субъекта и мира в целом действию чудесных сил, выходящих за пределы каузальной детерминированности (ср.: «Чудо», венчаемое словом *врасплох*). Немногочисленные наречия, не подпадающие явным образом под названные разновидности великолепия, заряжаются им по аналогии с категорией в целом (например, *напрокат*), а также черпают ее в формальной сфере, например в экзотичности и языковой темноте словоформы (*вдогад, допрежь, навывказ*).

Формальные и содержательные свойства взаимонезависимы – почти любой тематический тип может выражаться любым морфологическим. Так, в «обстоятельствах интенсивности» представлены все формальные возможности, ср.: *вприпрыжку, наутек, сплеча, кувырком, впотыхах, до упаду*. Еще одно естественное совмещение – сразу несколько типов великолепия в одном обстоятельстве, ср.: *вразброс* (интенсивность + импровизационность). Наконец, ряд слов совмещает великолепие с единством, контактом, причем среди них некоторые из наиболее частотных, например шестикратное *настежь* и пятикратные *наземь* и *насквозь*.

Как же связаны форма и содержание этих обстоятельств? Выражение великолепия часто строится у Пастернака на риторически контрастном «общении восторга с обиходом» (выражение из «Повести»): «великолепно даже низкое, грязное, обыденное, простое, провинциальное». При этом великолепие (не без влияния пассивности, подверженности) часто конкретизируется как «нечто трудное, требующее напряжения и даже выводящее из строя». Эти специфически пастернаковские установки согласуются с общеэстетическим принципом совмещения затрудненности, сложности с легкостью, естественностью (*неслыханности с простотой*). В языковой сфере все это приводит к характерным для Пастернака художественным решениям типа: «великолепие низкого как совмещение темноты и косноязычия с разговорностью».

Именно таковы обстоятельства великолепия. Их отсубстантивность имеет «трудную» сторону – слова не простые, а производные, и «легкую» – структура их прозрачна. Но и сама прозрачность двойственна: корни слов в большинстве знакомы (легкость), но как самостоятельные существительные не употребляются (трудность). Слова эти, далее, стопроцентно «свои», русские (ни одного заимствования), даже бытовые (легкость), вплоть до просторечия, диалектности, этимологической непрозрачности (трудность); ср.: *допрежь, врасстяг, накороть, всклянь, спрохвала*. Форсированной (трудность), хотя и понятной (легкость), является нередко и синтаксическая или лексическая сочетаемость этих обстоятельств, ср.: *нечаянностях впоныхах, улыбкой взახлеб, выболтаюсь вдрызг*. Большинство (две трети) слов – длинные (трех-, четырех- и даже пятисложные), что создает характерный пастернаковский ритмический рисунок, одновременно облегчающий строку от ударений и затрудняющий ее произнесением «тяжелых» слов; ср.: *Противнику наперерез; Нас бросит ненароком; Ах, похоже, спозаранок...*

Релевантность рассмотренной «части речи» подкрепляется тем, что «обстоятельства великолепия» не стоят в языке Пастернака особняком – можно назвать целый ряд пограничных категорий. Это – более обычные отсубстантивные наречия (*бегом, дотла, подряд, поодаль, сразу*); отадъективные и отадвербиальные наречия (*вчерне, донельзя, навеселе, наголо*) и затрудненные «существительные великолепия», которые естественнее выглядели бы в глагольной или наречной ипостаси (*невольный вздрог; с какой фриволью; с громким порском; захолодь; недосыт; со всех лодыг* и т. п.)⁷.

Конструкция «распределенный контакт»

*Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай;
И чуб касался чудной челки, и губы – фиалок; Окно, пюпитр, и, как овра-
ги эхом, Полны ковры всем игранным.*

При всех различиях между тремя примерами (а всего таких у Пастернака свыше сотни) очевидна их общая схема: эллипсис глагола в однородной конструкции, где

субъект А приводит объект В1 в контакт К с объектом С1, объект В2 – в тот же контакт К с объектом С2; и т. д.

Каким же образом она отвечает общим пастернаковским инвариантам?

Великолепием и единством определяется ряд синтаксических установок Пастернака: на нагромождение множества членов (в каждой конструкции и самих конструкций), создающее эффекты множественности, затрудненности (великолепие) и связности (единство, контакт); на согласование конструкций, обеспечивающее эффекты сходства (единство) и симметрии, прозрачности (великолепие); и на эллипсис, способствующий разговорной естественности и/или порывистости речи (одновременно легкость, непритязательность и интенсивность – риторические полюса великолепия); кроме того, эллипсис поддерживает эффекты, вызываемые нагромождением и согласованием (поскольку служит сцеплению конструкций и опирается на сходства между ними). Так распределенный контакт чисто формальным путем аккумулирует тематические обертоны, делающие его полноценным стилистическим мотивом.

Проиллюстрируем типичные фазы его рождения из пены пастернаковского синтаксиса. Прежде всего нагромождение управлений дает насыщенные конструкции контакта, например:

*Проникло [сквозь окно] солнце утром рано Косою полосой шафрановую
От занавеси до дивана [т. е. проникло что (сквозь что), когда, в
виде чего, от чего, до чего].*

Затем почленное нагромождение, увеличив (с помощью сочинений, сравнений и несогласованных определений) число членов в позиции сказуемого и/или в актантных и других зависимых позициях, строит разнообразные многочленные конструкции, ср.:

Земля и небо, лес и поле Ловили этот редкий звук, Размеренные эти доли Безумья, боли, счастья, мук [четырёхчленное подлежащее, двучленное дополнение с четырёхчленным определением]; *И бритве ветра тучи гриву Подбрасывает духота* [два двучленных дополнения с несогласованными определениями-сравнениями⁸]; *За зданья задевают поезда И рельсами беременны деревья* [два двухактантных предложения]; *Как затопляет камыши Волненье после шторма, Ушли на дно его души Ее черты и формы* [два связанных сравнительной связью предложения, первое – трехактантное, второе – с удвоенными подлежащим и дополнением]; «*Пришел*» – *летит от пары к паре. «Пришел» – стволу лепечет ствол* [два трехактантных предложения с общим актантом]; *С мартовской тучи летят паруса, Наоткось, мокрыми хлопьями в слякоть, Тают в каналах балтийского шлака, Глеют по черным следам колеса* [три сочиненных сказуемых при общем подлежащем, с четырьмя одночленными актантами при первом и по одному двучленному актанту при втором и третьем сказуемых].

Заметные сходства между предложениями и внутри них объясняются отчасти самим принципом нагромождения (плодящего множества, иногда сходные), но в большей степени – действием согласования. Отсюда числовые параллелизмы (ср. четырехчленность двух актантов), внутренние рифмы (*Тают – Глеют*), общность подлежащих (делающая возможной соподчинение сказуемых) и т. п. Отождествление сказуемых дало бы уже собственно распределенный контакт, что-то вроде

**Тучи и паруса оседают в слякоть мокрыми хлопьями, в шлак – растаявшими каплями, в тележные колеи – тенями.*

В духе последнего гипотетического примера наметим типологическую историю создания реального распределенного фрагмента. За отправную точку возьмем условно сконструированное – не пастернаковское и вообще не поэтическое – описание пейзажа, например:

**В Ирпене садилось солнце. Удлинились тени. Незаметно стемнело, и выделялись только яркие кусты репейника, красные женские платья и отблески зари на небе.*

Операции нагромождения построят из этого материала несколько насыщенных многочленных предложений со сказуемыми контакта, типа:

**С наступлением в Ирпене сумерек полутьма коварно⁹ окутывала яркий репейник, заходящее солнце бросало на землю длинные тени женщин, а красота их полосатых платьев вторила отблескам на закатном небе.*

Далее, путем подбора общеприменимых формулировок согласование унифицирует структурные схемы, подлежащее и сказуемые трех предложений. На первом шаге это даст:

**Коварство сумерек окутывало яркий репейник полутьмой, бросало на землю длинные тени женщин и уподобляло красоту полосатых платьев отблескам на закатном небе.*

Затем все сказуемые будут заменены более бедным общим предикатом *сводил*, эллипсис которого¹⁰ (в сочетании с другими поверхностными трансформациями) приведет к окончательному результату:

Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмой зажженный репейник, С землю – саженные тени ирпенек И с небом – пожар полосатых панев.

Обратим внимание на баланс между тяжестью и легкостью. Синтаксическую тяжесть конструкций можно определить как превышение некой количественной, качественной или структурной нормы. Количественное нагромождение (см. выше) иногда усугубляется числовой асимметрией (взаимно подобных или контактирующих актантов), ср.:

Зовут их любкой. Александр Блок, Сестра, жена и сын – ночной фиалкой [нулевому неопределенно-личному подлежащему первого предложения соответствует трехчленное подлежащее второго, противостоящее одночленному дополнению; впрочем, это компенсировано почти симметричным зиянием в масштабе фрагмента в целом].

В нашем примере с *репейником* симметрия уравнивает многочленность конструкции.

Качественная затрудненность создается нарушениями грамматической правильности и прозрачности конструкции (и, разумеется, тропами). Максимально правильны конструкции со специальными показателями связности, ср.:

Мы сядем в час и встанем в третьем Я с книгою, ты с вышиваньем [объединительное мы, предваряющее я и ты]; И миштые солнца ложатся с опушки То решкой на плотное тление пня, То мутно-зеленым орлом на лягушку [разделительное то – то].

Распространенный «облегчающий» показатель – предложное управление, как в нашем основном примере [*сводил... с*]. Грамматически формализованным (и, значит, облегченным) усложнением является отрицательное сравнение, ср.:

*По клетке и влюбчивый клест Зерном так задорно не брызжет,
Как жимолость – россыпью звезд.*

Но иногда распределительный эллипсис вынужден покрывать морфологическую нетождественность сказуемых, ср.:

*И балка у входа ютила удода И детям в угоду, запечье – сверчка
[балка ютила, но запечье *ютило].*

Эти две строчки вообще почти непрочитываемы в силу ряда факторов. На синтаксические различия между двумя предложениями накладываются: фонетическое уподобление неподобных членов (*входа – удода – в угоду*); отсутствие предложных управлений; лексическая выисканность (*удод, ютить, запечье*); просодическое однообразие полноударных 4-ст. амфибрахийев, точно приходящихся на ритмические слова текста; многочисленные аллитерации, усиливающие впечатление монотонности. Все это усугубляет трудность понимания.

Основные способы структурного утяжеления – это инверсии и вставки. Инверсия может состоять, прежде всего, в перемещении любого из основных членов конструкции относительно нормального порядка (подлежащее – сказуемое – прямое дополнение – косвенное дополнение); так, в нашем примере дополнения с предлогом с предшествуют прямым дополнениям. Особенно эффектна постановка в конец общего подлежащего и/или общего сказуемого, ср.:

С действительностью иллюзию, С растительностью гранит Так сблизили Польша и Грузия; Чтoб впоследствии страсть, как науку, Обожанье, как подвиг, постичь.

Другой важный тип инверсии – относительный, состоящий в несимметричном расположении подобных членов; ср.: *Когда он*

знакомил *С империей – царство, край – с краем*; напротив, в примере с *репейником* однотипность всех трех инверсий умеряет эффект затрудненности.

Что касается вставок (в нашем примере отсутствующих), то они находятся на границе количественного и структурного типов. Распространено вставление целых оборотов или предложений между сказуемым и эллиптической частью конструкции, ср.:

Он составляет в эти миги, Когда он за сердце берет, Предмет и содержанье книги, А парк и клумбы – переплет.

Еще напряженнее сочетание инверсии и вставления, перебивающее одну часть конструкции другой; ср.:

Когда я на глазах у всех С тобой, как с деревом побег, Срослась в своей тоске безмерной.

В заключение укажем на обилие «квазираспределенных» конструкций с нулевым сказуемым *быть* (типа *И наши вечера – прощанья, Пирушки наши – завещанья...*) и других промежуточных случаев¹¹.

Переносный залог «вовлечение третьего участника»

Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника; Бывало, раздвинется запад... И примется хлопьями цапать, Чтоб под буфера не попал; Сестра моя – жизнь, и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех.

Во всех трех случаях в реальный контакт между парой партнеров (*сиренью* и *подоконником*; *хлопьями* и подразумеваемым *я*; *дождем* и *всеми*) втягивается полуабстрактный третий участник (*абрис ледника, запад, жизнь*). Это «вовлечение» переносно, т. е. в отличие от мотивов, рассмотренных в двух предыдущих разделах, представляет собой троп, и оно имеет залоговую природу, поскольку меняет число и/или порядок актантов при предикате (не *что моет что*, а *кто моет что чем*).

Характерно, что дополнительный участник берет на себя роль далекого до абстрактности перводвигателя «здешних» контактов. Ср. еще:

Кто коврик за дверьми Рябиной иссурьмил?..; Кто мой испуг изборозит росе?; А попереk, на голый лед, Как зеркало на подзеркальник, Поставлен черный небосвод; И в обе оконницы вставят по месяцу; И полночь в бурьян окунало.

Очевидна связь между привлечением воображаемых «третьих» и грамматическими категориями, близкими залого: за *кто* скрывается Бог или неопределенный риторический субъект; пассив подразумевает неизвестного агента (*поставлен* – кем); а неопределенно-личное 3-е л. мн. ч. и безличное «оно» полностью переносит нас в область залогов.

Однако веер реализаций идеальной картины гораздо шире.

Ср.:

Он таянье Андов вольет в поцелуй; Губы и губы на звезды выменивать [люди сами вовлекают в свои поцелуи Анды и звезды]; *И тут тяжелел обожанья размах... <...> И располагался росой на полях* [«здешнее» обожанье примысливается к выпадению росы «там»]; *Крыльцо б коснулось сонной ветвью их* [= плеч любимой; сложное наложение трех парных контактов – ветвь нависает над крыльцом, любимая вступает на крыльцо, любимая задевает за ветвь, – сопровождающееся типично залоговой передачей роли подлежащего от более активного субъекта – женщины, менее активному – крыльцу].

Ощущение охваченности великолепием и единством мира воплощается у Пастернака через кубистическую установку на метонимии и взаимопроникновение предметов; через деромантизирующее слияние лирического субъекта с *каждой малостью*; через внимание к эманации из далеких источников неких духовных и энергетических посланий¹²; и через картину ошеломляющей насыщенности бытия. Эти инварианты многообразно связаны друг с другом, в частности, своим очень определенным залоговым потенциалом. Действительно, метонимические сдвиги (типа знаменитого примера с *оплывшей книгой*¹³) представляют собой своего рода неограмматизмы в области залога; деромантизация субъекта принимает в грамматике форму подмены подлежащего дополнением; прибытие божественной вести предрасполагает к безличным конструкциям; а насыщенность мира хорошо передается нагромождением предметов и членов предложения.

Метонимический характер залоговых трансформаций, состоящих, грубо говоря, в перестановках зависимых вокруг предиката, очевиден, особенно в случаях стирания границ между актантами и обстоятельствами. Ср. принятые в языке трансформации типа:

Я продал ему книгу – В этом магазине продают русские книги – Магазин покупает и продает русские книги – Книга была продана ему в прошлом году молодым продавцом – В этом году книги продаются плохо – Прошлогодние показатели книготорговли были низкими – Для книготорговли это был неплохой год – Прошлый год ознаменовался резким скачком в торговле русскими книгами.

Характерно выдвигание не только *магазина*, но даже и *прошлого года* на роль подлежащего, опирающееся на широко распространенную в языке стертую залоговую метафору; ср.:

Когда он приехал в Москву, шел дождь – Москва встретила его дождем; Когда становилось холодно, люди жались к костру – Холод сгонял людей к костру; В октябре в Москве начались дожди – Октябрь принес в Москву дожди.

Типично пастернаковские эффекты достигаются путем эксплуатации именно таких правил, и различие между «нормальным» и «поэтическим» употреблением переносных залогов нередко смазывается; ср.:

В его залив вкатило время Все, что ушло за волнолом; [Ветер]... Завешивал рубахами брандмауэр И каменщиков гнал за флигеля; Мело, мело, метель костры лизала, Пигмеев сбив гигантски у костра; [Дагестан]... Так и рвался принять машину Не в лязг кинжалов, так под дождь; И будто вороша каштаны, Совком к жаровням в кучу сгреб Мужчин – арак, а горожанок – Иллюминированный сироп; И март разбрасывает снег На паперти толпе калек.

Ср. также лотмановский пример:

**Я читаю книгу вечером при свете оплывающей свечи – Я читаю при оплывающем свете – Я читаю оплывшую книгу – Я оплываю за чтением книги – Вечер оплывает за книгой – ...*

Поэт, написавший *Все наклоненья и залого Изжеваны до одного*, раздвинул условности русской грамматики и создал собственный поэтический язык, позволяющий практически любые подобные трансформации – в соответствии с задачей нагромоздить и наложить друг на друга кучу слов и предметов, низвести подлежащее из его привилегированной роли и обозначить прибытие далекой вести.

Формальное описание пастернаковских переносных залогов складывается из характеристики соответствующих реальной и вымышленной ситуаций контакта и связывающих их трансформаций и мотивировок. Воображаемая ситуация, как правило, прямо формулируется в тексте, а вычитывание из нее реальной не всегда просто. Идея втягивания предполагает, что, наряду с парой явно контактирующих партнеров, в реальной ситуации есть потенциальный невовлеченный участник. При этом поскольку он присутствует где-то в окружающем пространстве (хотя бы в виде мифического «оно»), часто виднеясь где-то вдали, а иногда и располагаясь по соседству (ср. ситуацию с *ветвью* и *крыльцом*), то необходимо понятие нулевого контакта, подвергаемого поэтом метафорическому переосмыслению в полноценный (в касание, оставление следа, окунание и т. п.)¹⁴.

Особый подтип нулевого контакта – отношение между предметом и его частью или свойством, например между *стулом* и его *сиденьем* или между *грозой* и сопровождающим ее *громом*. Оно настолько самоочевидно, что практически не воспринимается как отдельный контакт. Соответственно, когда в качестве третьего участника привлекается подобный элемент, грамматически это означает превращение в самостоятельный актант бывшего зависимого (несогласованного определения) при одном из актантов. Ср.:

*Смел прусаков с сиденья табурет < *Прусаки исчезли с табуретов; Ты [гроза]... гром прокатишь по оврагам < *Шум грозы прокатится по оврагам.*

Производимый в таких случаях эффект похож не столько на «втягивание внешнего участника», сколько на «вытягивание» скрытого внутреннего.

Преобразования реальных ситуаций в вымышленные состоят в изменении мощности предиката (увеличении/уменьшении числа его актантов) или его соотношения с актантами (путем их перестановок или изменения интенсивности их связи с предикатом).

Один из способов увеличения числа актантов – их расщепление (ср. в нашем ирпеньском примере *сумерки*, выделяющие из себя *полутьму*), граничащее с вытягиванием (ср. выше о соотношении между *грозой* и *громом*).

Сокращение актантов получается путем их опускания; ср.:

...[бульвар]... Скамью дождем растительным кропит [опущены деревья, роняющие листья, что позволяет бульвару вступить в прямой контакт со скамьями]

или путем слияния, создающего вымышленные двойные актанты; ср.:

И бритве ветра тучи гриву Подбрасывает духота [сравнения ветер – бритва и туча – грива позволяют примыслить контакт бритва – грива].

Перестановки часто служат понижению реального субъекта в ранге в пользу одного из более периферийных актантов; ср.:

...проселок влек Колеса по песку в разлог [вместо реального *Колеса ехали по песку проселка в разлог].

Интенсификация же повышает в ранге самый контакт; ср.:

...потолок/ Тащил второй этаж на третий... [вместо нормального *Над потолком второго этажа начинался третий].

Перестановка и интенсификация охотно совмещаются; ср.:

Там белкою кидался в пихту кедр [из реального *Белка прыгала с кедр на пихту; интенсификация простого прыжка до агрессивного кидания поддерживает перемещение кедр на роль подлежащего].

Комбинациями перечисленных элементарных операций и образуются различные переносные залого, одним из которых является вовлечение третьего участника. Оно состоит в выдаче реальной ситуации, в которой нет трехместных контактов, но все элементы связаны, по крайней мере, нулевыми контактами, за вымышленную ситуацию трехместного ненулевого контакта. Соответственно вовлечение предполагает увеличение числа актантов, часто пользуется перестановкой, а иногда и сокращением (если увеличение оказалось слишком громоздким). Примером другого, хотя и родственного «вовлечению», переносного залога может служить случай с *белкой, кедром и пихтой*, находящимися в трехстороннем контакте уже в реальной ситуации.

Переносное вовлечение выглядит у Пастернака очень естественно – благодаря тому, что оно многообразно поддержано глубинными и поверхностными чертами его поэтики. Особого

внимания заслуживает мотивировка переносной связи. Иногда это чистая метонимия: переносный предикат заимствуется (и залоговым образом развивается) из реальной ситуации; ср. случай с *мытьем подоконника* (реально – *сиренью*, переносно – *ледником* с помощью *сирени*). Чаще это метонимия в сочетании с метафорой; ср. случай с привлечением *бритвы* и *гривы*, скорее всего никак не присутствующих в описываемом пейзаже (т. е. на оси смежности)¹⁵. Но, как правило, общефутуристическая установка Пастернака на смежность и его собственная на рассредоточение субъекта в пейзаже маскируют присутствие метафорических персонажей. Поэтому, даже когда такое присутствие теоретически очевидно (ср., например: *Тенистая полночь стоит у пути, На шлях навалилась звездами*), конкретные формы вымышленной фигуры остаются достаточно неопределенными (должны ли мы представлять себе женщину, навалившуюся на дорогу звездами, как грудью?).

Не следует, однако, преувеличивать и отталкивание Пастернака от метафорики; ср.:

*Похоже, огромный, как тень, брадобрей
Макает в пруды дерева и ограды
И звякает бритвой об рант галерей,* где простое двухместное отражение деревьев и оград в пруду превращено в трехместное и более интенсивное макание путем введения вполне ясно очерченного образа *пейзажа-брадобрея*.

Символистско-сюрреалистическая природа этого образа особенно очевидна по сравнению с отсутствием подобного субъекта в другой «бритвенной» ситуации¹⁶.

* * *

Мы рассмотрели три стилистических инварианта Пастернака: два, основанных на отборе готового грамматического материала, и один, представляющий собой троп, направленный на расширение наличной языковой категории. Соотнесение грамматического плана выражения этих мотивов с их поэтическим планом содержания потребовало ряда переформулировок основных принципов пастернаковской поэтики, но всегда в пределах, заданных центральной темой охваченности великолепием и единством бытия. Таковы, вкратце, три образца предполагаемого подхода к языковым мотивам Пастернака, представляющим собой в буквальном смысле его *образ мира, в слове явленный*.

ТИХОНОВ КУРТУАЗНЫЙ
«Каких рассказов вас потешить...»

Каких рассказов вас потешить
Такой бродяжьей пестротой,
Такой веселостью нездешней,
Такой нелепой прямотой,
Чтоб вы могли уже в постели,
Упав лицом в подушек снег,
Одна зеленой их метели
Легко смеяться в полусне...
1940

Эта лирическая миниатюра Николая Тихонова (1896–1979), созданная им в середине жизненного пути, примечательна эффектным, хотя на первый взгляд безыскусным, совмещением тематических противоположностей и уверенным владением формой и интертекстуальной клавиатурой. Центральную коллизию стихотворения образует сплетение «прямоты, порыва к близости» с «деликатным соблюдением дистанции», пронизывающее все уровни структуры и определяющее его общий тонус.

Сюжет

Перед нами одна из типовых лирических ситуаций. Герой говорит героине о себе, рассчитывая овладеть ее чувствами, и даже проникает – мысленным взором – в ее спальню, где воображает ее падающей под впечатлением от его рассказов в постель. Дополнительными измерениями этого архисюжета являются пространственное и метапоэтическое.

В пространственном плане герой посещает героиню с рассказами о своем «нездешнем» опыте, после чего уходит (ср. *уже в постели... одна...*); его рассказы включают внушительный – динамически и спациально – мотив дальних странствий¹, противопоставленный интиму спальни и врывающийся в нее в виде образа зеленой метели. А в метапоэтическом плане герой предстает не просто как поклонник героини, а как мастер слова, намеревающийся очаровать ее своими речами и предвкушающий их эстетическое воздействие на нее, встраивая таким образом внутрь текста коммуникативную ситуацию «автор – читатель».

По всем этим линиям последовательно проводится тема «прямоты/дистантности», причем прямота в зависимости от контекста может обогащаться обертонами направленности, силы, эмоциональности, а дистантность конкретизироваться как косвенность, ненаправленность, корректность, целомудренная недоступность, а также как легкость, несерьезность, шуточность. Последняя становится лейтмотивом всего текста, определяя поведение обоих персонажей; ср. ряд: *потешить, веселостью, легко смеяться*². Особенно красноречива готовность героя заранее отказаться от полноправных притязаний на героиню, объявив свою прямоту *нелепой* – и тем самым простительной и приемлемой³.

Двойственно вообще все поведение героя. К героине он обращается прямо, но не на *ты*, а на *вы* – в традиционно почтительном элегическом духе; собственного же «я» в тексте вообще не прописывает, пользуясь покровом инфинитивности. Его прямота не только *нелепа*, но и расплывчата: герой недоговаривает, в чем именно состоит его «прямой» интерес. В его характеристике собственных рассказов как пестрых слышится некая несолидность⁴. Динамичность героя не целенаправленна, а по-бродяжнически хаотична; его грубовато-телесный напор на героиню, проявляющийся в выборе слова *потешить*, смиряется не только общей несерьезностью всякого комизма, но и специфическим элементом подчиненности потешного шута развлекаемой госпоже.

Этот набор околичностей, смазывающих и окорачивающих напор героя, образует в первом четверостишии тщательно выстроенную конструкцию одновременно нарастания «прямоты» и ее сдерживания. Действие начинается издалека: бродяжничество (2-я строка) происходит где-то там, оно чисто моторно и никак не направлено на героиню, а его подрыв ограничен констатацией его пестроты. Веселость (3-я строка) уже эмоциональна и заразительна, но это всего лишь веселость (а не любовная страсть), а слово *нездешней* маркирует одновременно и ее удаленность, и перенос точки зрения «сюда» – в порядке осторожного приближения к героине. Наконец, в 4-й строке прямота называется по имени, как бы окончательно прорвавшись к героине, но тут же объявляется нелепой. Достигнув таким образом героини, действие перебрасывается во втором четверостишии на нее саму, но опять-таки под двойным знаком сдерживаемого прорыва.

Дерзкое проникновение героя в спальню и драматичная эмоциональная реакция героини (*упав лицом...*) представлены как фигуральные – благодаря сугубо условному модусу всего сюжета: герой только еще размышляет о выборе рассказов, которые, может быть, подействовали бы на героиню, находящуюся к тому же в полусне, причем само это предположительное воздействие мыслится не очень серьезным. Более того, его словесное описание строится так, что героиня играет роль не столько пассивного объекта, сколько активного субъекта, сохраняющего свободу воли (*чтоб вы могли*); впрочем, уже само обращение вопроса о выборе рассказов к героине с первой строки отдало ей власть над авторским репертуаром героя. Наконец, иллюзорность проникновения и невинность падения удостоверяются тем, что героиня находится в постели *одна* и падает не в объятия героя, а в *подушек снег*, дополнительно акцентирующий ее холодность. Этим и оттеняется, и скрадывается, хотя отнюдь не снимается, эротический – вуайеристский – смысл постельной пантомимы. Кстати, в ней, помимо словесно и физически яркого *упав*, впервые появляется *лицо* героини, однако не обращенное к герою и читателю, а отвернутое от них и прячущееся в подушках.

Выразительно, но без нажима, подан также литературный успех героя, рассказы которого реализуются в виде согласованных друг с другом (по признаку «северности») метафор снега и (зеленой) метели. В цветовом плане *пестрота* дает комбинацию белого и зеленого; в эмоциональном *веселость* проецируется в *смеяться*; а в плане моторики бродяжническая нелепость оборачивается метелью – зеленой, видимо, в смысле движимых ветром

листьев, так что заодно южная зелень контрастно накладывается на северный снег. Однако овеществление рассказов не обнажено в тексте – оно дано не напрямую, а метафорикой и намеками, которые могут ощущаться, но не обязательно осознаваться даже достаточно чутким читателем.

Открытым остается и естественный вопрос о прагматическом аспекте сюжета: к кому и при каких обстоятельствах обращено стихотворение? Оно входит (пятым по порядку) в цикл «Осенние прогулки» (1940)⁵ – один из двух, наряду с «Чудесной тревогой» (1937–1940), более или менее открыто любовных циклов Тихонова. Со многими стихами этих циклов наше стихотворение роднит целый круг излюбленных мотивов – разлука, дальние странствия, рассказы/стихи, куртуазная покорность, сон/бессонница, легкость, веселость, простота, метель, снег, зелень, наложение пейзажа на образ героини и даже падение в кровать.

Приведу наиболее релевантные места из «Чудесной тревоги»⁶:

Если б были мы в горах – Я и ты, Мы пошли бы в Уркарах Иль в Охты... («Кувшин»);

Уедешь ты к оливковым Кремнистым берегам, Я буду знать урывками, Как поживаешь там. И кто с тобой встречается И с кем ты весела, Волна ли там качается, Цветет ли там скала («Уедешь ты к оливковым...»);

Кому еще? Я вспомнил город твой, – Ты спишь еще, и сон над головой, Закрывает ставни. Улица гремит. Железом всех сомнений и обид. Ты спишь еще. Еще твоей рукой Владеет жизни комнатный покой. Ты – легкая, не знавшая родов, Ты – вольная в неволе городов, Ты тихо спишь – и, как у статуй ровно, Твои глаза глядят еще условно! («Раннее утро»);

Лишь потому мне и приснился буер, В глубокий снег ушедший до плеча, Что только ты всей образною бурей Моих стихов владела в этот час. И, твоему покорен самовластью, Стал буер яхтой, легкою, как дым... <...> То не был сон, что путал время года, Но дальний плеск одной волны родной, Туман исчез, весенняя природа С твоей улыбкой встала предо мной («Был майский день, но ветер шел с залива...»);

Как этот стих, что, задыхаясь, дышит, Как я – в бессонных думах о тебе. <...> Попросишь ты: скажи еще попроще, И я еще попроще расскажу. Я говорю о мужестве разлуки, Чтобы слезам свободы не давать, Не будешь ты, заламывая руки, Белее мела, падать на кровать («Как след весла, от берега ушедший...»);

Как будто дальний голос твой Заговорил с листвой... И стали смуглы вечера, Твоих смуглее щек... Как будто мне закрыл лицо Весь мрак твоих волос («Сентябрь»);

Твой день в пути извилистом Увижу как во сне, **Тенистый, или тинистый Иль меловой** вполне («Твой день в пути извилистом...»);

Я люблю тебя той – без прически, Без румян – перед ночи концом, **В черном блеске волос твоих жестких, С побледневшим и строгим лицом.** Но, отняв свои руки и губы, Ты уходишь, ты вечно в пути... <...> **Словно сон, что случайно вспугнули, Ты уходишь, как сон,** – в глубину **Чужедальних** мелькающих улиц, За страною меняешь страну. <...> Из какого ты мрака, отчаясь, **Улыбнешься,** почти не дыша? («Я люблю тебя той – без прически...»);

И встанет день, как дым, стеной, Уеду я домой... <...> Тебя в картине на стене Найду в домах у них, И ты поднимешься ко мне Со дна стихов моих, Ты будешь странствовать со мной... <...> Если тебе не все равно, А путь ко мне не прост, – Ты улыбнись мне хоть в окно За десять тысяч верст («И встанет день, как дым, стеной...»);

Ты не думай о том, как тоскую я в городе зимнем, И высокие брови не хмурь на чернеющий снег. Ты со мною всегда: и в снегах, и под пламенным ливнем. Улыбнись, моя гордость, ты поедешь навстречу весне. Ты увидишь ручьи как впервые, мальчишески рыжие рощи, И взерошенных птиц, и травы полусонный узор, Все, что снится тебе, будет сниться теплее и проще... <...> Ты очнешься одна – в тишине, далеко, чуть усталой, простой, молодою, Удивленно впивая такой тишины чистоту («Ты не думай о том, как тоскую я в городе зимнем...»);

Я тоскую по отчизне, По воде совсем другой <...> И другой мне снится вечер – У тебя на стороне <...> Словно в лодке той высокой Ты появишься в ночи. Словно прыгнешь на песок ты, Легких ног не замочив («Над финским озером»).

И из «Осенних прогулок»:

Я хочу, чтоб в это лето, Лето, полное угроз, Синь военного берета Не коснулась ваших кос («Я хочу, чтоб в это лето...»);

В томительной, как сердце, быстрине Горит лицо, смеющееся мне, Струящиеся крылья легких рук – Лилейной жизни влажный полукруг. И, как дикарь, приснившийся поток Я начертил рисунком этих строк («Рисунок»);

Все спит в оцепенении одном, И даже вы – меня сон за сном. А я зато в каком-то чудном гуле У темных снов стою на карауле («Ночь»);

Рассказы все рассказаны Под кленами ль, под вязами. Дорожки все исхожены, Следы дождями скошены. Осеннею метелью Все листья облетели, И только память зелена, И ей стареть не велено («Рассказы все рассказаны...»);

Закручивал Дездемоне рассказы О войнах, путешествиях, морях, И слушала, не подымая глаза, девическая синяя заря («Мавр»);

Он клялся постоянством Путей, какими шлялся. До умопомрачения Он приключенья сеял, Такое дней верчение Зовем мы одиссей <...> Вы просто в тихой комнате Строфу на память вспомните («Одиссей и вы. Девушке, изучавшей древнегреческий»).

При всей общности мотивов, привлекаемых поэтом к разработке лирической темы, очевидны и устойчивые различия. В более раннем цикле герой обращается к героине на «ты», а в более позднем – на «вы». Если героиня первого и сама, подобно герою, склонна к дальним странствиям, то героиня второго путешествует по книгам – Шекспиру, Гомеру. Соответственно первая предстает одновременно и близкой, доступной, и независимой, активной – страстной роковой брюнеткой; к героине второго отношение у героя более почтительное, бережное, дистантное. К сожалению, из монографий об одном из самых официальных советских поэтов и комментариев к собраниям его стихов установить личность адресаток этих любовных циклов не удается⁷.

Стиль

Стиховая организация текста предельно проста, симметрична, прозрачна, традиционна. В нем два четверостишия 4-ст. ямба, с перекрестной, в значительной мере точной рифмовкой *жмжм* и плавным сдвигом рифменного вокализма от *ЕоЕо* в первом четверостишии к *ЕеЕе* во втором, т. е. от умеренно особенного *о* к идеально среднему *Е*; первое четверостишие отведено под поведение героя, второе – героини. Эта простота служит манифестацией одновременно прямоты и противоположной ей деликатности, поскольку носит заведомо спокойный, ненавязчивый, приемлемый, легкий характер. А неточные рифмы (*потешить/нездешней, подушек снег/полусне*) придают прямоте налет нелепости.

Оригинальные находки стихотворения лежат в сфере синтаксиса. Прежде всего, оно представляет собой единое предложение, что, конечно, работает на прямоту – непосредственность и эмоциональную устремленность обращения к героине (хотя своей цельностью способствует и ощущению легкости). В направлении прямоты действуют также: усилительность местоименной формы *такой*, тройной анафорический повтор начинающихся с

нее однородных именных конструкций и последующий перескок в придаточное цели, которое к тому же управляется усеченной и потому более энергичной формой союза (*чтоб* вместо *чтобы*).

Обычным следствием вмещения достаточно длинного высказывания в рамки одного предложения бывает сложность синтаксической структуры, в данном случае выступающая носителем «непрямоты, косвенности, дистантности». Более того, это предложение оказывается не только сложноподчиненным и включающим деепричастный оборот, но еще и полным инверсий. Причудливость порядка слов, особенно интенсивная в первом четверостишии, описывающем героя (правильнее был бы порядок: *Пестротой... каких рассказов потешить вас, чтобы...*), повышает, с одной стороны, взволнованность, т. е. прямоту, речи, так сказать, рвущейся через преграды, а с другой – ее косвенность, хаотичность, нескладность, непрямоту.

Аналогичной смесью противоположностей дышит и двусмысленность общего иллокутивного модуса этого предложения как речевого акта. Оно начинается с энергично вопросительного (а может быть, восклицательного?) *Каких*, но кончается не знаком вопроса (или восклицания), а многоточием. Герой то ли недоговаривает и бросает речь на полуслове (подобно героине, оставляемой в состоянии полусна), то ли по дороге теряет нить высказывания, но в любом случае его речь звучит взволнованно (прямота), но сбивчиво, не достигая цели (непрямота). Впечатлению сбивчивости способствует и то, что трижды повторенное *такой* не является снимающим неопределенность ответом на вопрос, задаваемой начальным *Каких*, что было бы вполне в духе традиционной мелодики стиха с ее вопросно-ответными периодами⁸.

Тривиально, но заслуживает упоминания, что на оба полюса работает и сам модальный регистр текста, одновременно и косвенный, предположительный, условный (*каких, потешить, чтоб, могли*), и достаточно прямой (вопрос, обращенный непосредственно к героине)⁹.

Самым острым формальным эффектом стихотворения является многослойная затрудненность – если не неправильность – синтаксиса первых пяти строк.

Во-первых, для вынесенного в начало предложения вопросительного слова (типа *Каких*) неестественно быть определением к зависимому члену именной группы; правильнее было бы что-то вроде: *Чем/ Какими рассказами потешить вас...*

Во-вторых, с подобным вопросительным определением (*каких*) к одному члену группы (*рассказов*) плохо сочетается уси-

лительное определение *такой* к другому члену (*пестротой* и др.); правильное было бы что-то вроде: *Как бы/Чем бы мне потешить вас так, чтобы...*

В-третьих, усилительному *такой* свойственно управлять не союзом *чтобы* (которым в духе мелодики стиха разрешается тройное *такой*), а *что*: *Я расскажу Вам такие истории/такое, что вы развеселитесь*). Союзом же *чтобы* может – при некоторых грамматических и синтаксических условиях, здесь не соблюденных, – управлять глагол целенаправленного действия, в том числе *потешить* (*Я хотел бы потешить вас своими рассказами, чтобы...*), чем отчасти и натурализуется употребление союза *чтоб(ы)* в тексте стихотворения.

Этот наворот синтаксических неправильностей, сочетаясь с другими проявлениями затрудненности и сбивчивости, ярко воплощает оба тематических полюса стихотворения – неправильную, несколько смешную – *нелепую* – прямоту, пытающуюся прорваться сквозь правильную косвенность речи¹⁰. Попытка, однако, кончается безуспешно: во втором четверостишии неправильности почти полностью сходят на нет, уступая в придаточном предложении, посвященном героине, место разветвленному, но хорошо упорядоченному синтаксису и порядку слов; единственная инверсия тут – *подушек снег*. Почти идеально симметричным оказывается и распределение глагольных форм по тексту: инфинитивы – в начальной и заключительной строках стихотворения, личная форма (*смогли*) – почти в точности посередине, в 5-й строке; единственное отклонение – в сторону «прямоты» – «лишняя» и очень динамичная деепричастная форма *упав*. Однако, достигнув таким образом кульминации во 2-й строке четверостишия, динамика и прямота далее спадают¹¹. Результатом быстрого, решительного (поданного в совершенном виде), но все же косвенного (деепричастного) *упав* становится легкое, бесконфликтно длящееся (в несовершенном виде), окончательное замкнутое на себе (благодаря возвратности) *смеяться* – пусть тоже зависимое (в инфинитиве и в рамках придаточного предложения), но зато входящее в состав единственного во всем тексте личного сказуемого (*могли смеяться*).

В сфере просодии повышенной упорядоченности второго четверостишия аккомпанирует заметный рост числа полноударных строк¹², так что в целом оно звучит очень размеренно.

Инфинитивная структура, хотя и охватывает все стихотворение от первой до последней строки (**Как вас потешить... чтоб вы могли... смеяться?*), не очень внушительна количест-

венно и вовсе не абсолютна качественно (повторенное местоимение 2-го лица и модальный глагол *могли* вносят полную определенность в актантный и временной аспекты ситуации)¹³. Однако своим минимализмом (всего два инфинитива) в сочетании с общим минимализмом синтаксиса (всего одно предложение) эта структура близка к очень выразительному типу инфинитивного письма – тому, который берет не обилием однородных инфинитивов (как в знаменитом «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока), а доминированием одного-двух инфинитивов над разветвленным многочленным периодом; ср. образцовое в этом смысле стихотворение Зенкевича «В сумерках»:

Не окончив завязавшегося разговора, Притушив недокуренную папиросу, Оставив недопитым стакан чаю И блюдечко с вареньем, где купаются осы, Ни с кем не попрощавшись, незамеченным Встать и уйти со стеклянной веранды, Шуриша первыми опавшими листьями, Мимо цветников, где кружат бражники, В поле, опыленное лиловой грозой, Исступленно зовущее воплем сверчков, С переборами перепелиных высвистов, Спокойных, как колотушка ночного сторожа, Туда, где узкой золотой полоской Отмечено слиянье земли и неба, И раствориться в сумерках, не услышав Кем-то без сожаленья вскользь Оброненное: «Его уже больше нет...»

Для Тихонова, последователя Кипплинга, Брюсова, Гумилева и Маяковского, вообще-то характерны именно длинные, интенсивные, по-мужски прямые – однородные и синтаксически прозрачные – инфинитивные серии; ср.:

Надо все преломить и измерить, Ничему не поверить на глаз. И на слух ничему не поверить, Вновь граненьем проверить алмаз. Посмотреть, не солены ли соты, Не преснеют ли соли земли, Не в поддельные ли переплеты Наши книги переплели? Не смущаясь, что мир наш давний, Снова жизнь и стихи сгустить – Чтобы проще гвоздя и камня В память наших детей врать» («Надо все преломить и измерить...»; между 1912 и 1917, публ. 2005);

Любить и чувствовать измены, И воскресая – убивать, В просторах – рушить гневно стены, Просторы в стены замыкать. Сливать объятия в мучениях И плакать в радости утра, Возненавидеть примирение. И ложь последнюю добра («Над саркофагом дремлет тление...»; между 1912 и 1917, публ. 2005);

Я снова посетил Донгузорун, Где лед светил в реки седой бурун. Остры, свежи висели вокруг снега, Я видел: жизнь моя опять строга, И я опять порадовался ей, Что можно спать в траве между камней,

И ставит ногу в пенистый поток, И знает тревогу каменных берлог. В глуши угрюмой, лежа у костра, Перебирать все думы до утра. И на заре, поднявшись на локте, Увидеть мир, где все цвета не те... («Я снова посетил Донгузорун...»; 1938–1940).

Но здесь Тихонов, напротив, применяет – ради воплощения избранной «куртуазной» темы – синтаксис одновременно и менее мощный, и более сложный, утонченный, косвенный, причем к тому же запутанный, сбивчивый, демонстрирующий компромисс между затаенной страстью и сдерживающими ее условностями.

Фон

От стихотворения с отчетливой метапоэтической составляющей естественно ожидать проекции в интертекстуальный план. Действительно, выглядящее предельно безыскусным, непосредственным, прямым, оно оказывается неявно, но очень прочно укорененным в литературной традиции. Тем самым – благодаря как самой опоре на цитатный репертуар, так и ее сокрытости – обеспечивается корректность, приемлемость, соответствие условностям (непрямота) любовного речевого акта и в то же время его, пусть тайная, подпитка энергией, поступающей из авторитетных поэтических источников (прямота).

В широком смысле стихотворение отсылает к жанру лирической встречи героев, соединяющей не только их самих, но и домашний интим с внешним миром. Так, в «Зимнем утре» Пушкина герой в отличие от героя Тихонова, по-видимому, изначально находящийся вместе с героиней в помещении, у *лежанки*, зовет ее наружу, на природу.

Несколько иная вариация на ту же тему – в полушутливом любовном послании Пушкина «Ответ» («Я вас узнал, о мой оракул!..»), герой которого готов отправиться к написавшей ему героине.

Я вас узнал, о мой оракул! Не по узорной пестроте Сих неподписанных каракул; Но по веселой остроте, Но по приветствиям лукавым, Но по насмешливости злой И по упрекам... столь неправым, И этой прелести живой. С тоской невольной, с восхищеньем Я перечитываю вас И восклицаю с нетерпеньем: Пора! в Москву, в Москву сейчас! Здесь город чопорный, унылый, Здесь речи – лед, сердца – гранит; Здесь нет ни ветрености милой, Ни муз, ни Пресни, ни харит.

Это довольно-таки очевидный претекст тихоновского стихотворения, ввиду обилия переключек: по общей пространственной организации, размеру (Я4жжжм), легкости тона, повторам сходных синтаксических оборотов и словоупотреблению (*пестроте, веселой*), а главное, силе любовного воздействия текста на адресата. Чего в пушкинском послании нет, это метапоэтического элемента: несмотря на прямо заявленный интерес к словесной проблематике, лирический герой выступает в качестве не поэта, а, напротив, внимательного читателя, занимающегося атрибуцией полученной им записки.

Своей метапоэтической стороной тихоновское послание более или менее явно восходит к классическому стихотворению Фета:

*Я пришел к тебе с приветом, Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом По листьям затрепетало; Рассказать, что
лес проснулся, Весь проснулся, веткой каждой, Каждой птицей встре-
пенулся И весенней полон жаждой; Рассказать, что с той же стра-
стью, Как вчера, пришел я снова, Что душа все так же счастью И тебе
служить готова; Рассказать, что отовсюду На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду Петь – но только песня зреет* («Я пришел к тебе с приветом...»).

Сходства включают: словарное гнездо РАССКАЗ-, сюжетный и лексический мотив веселья, ситуацию страстного прихода к любимой из мира природы (включающего, среди прочего, трепет листьев, ср. зеленую метель), пристрастие к нанизыванию однородных конструкций и к инфинитивному модусу. Характерные отличия состоят в сосредоточении фетовского героя на состоянии природы и на собственной поэтической деятельности (*буду петь; песня зреет*), а не на эстетических или любовных реакциях героини.

В по-декадентски экзотическом ключе роман между героем, прибывающим со своими рассказами к героине, разрабатывается в двух стихотворениях 1911 г. – «Когда придет корабль...» Северянина и «У камина» Гумилева. Северянинское стихотворение¹⁴ задает счастливый вариант сюжета, гумилевское – несчастный.

*Вы оделись вечером кисейно И в саду сидите у бассейна... <...>
А когда придет бразильский крейсер, Лейтенант расскажет Вам про
гейзер, И сравнит... но это так интимно! Напевая что-то вроде гимна.
Он расскажет о лазори Ганга, О проказах злых орангутанга. О циничном
африканском танце И о вечном летуне – «Голландце». За Атлант меч-*

той своей зарею, *Распустив павлиньево свой веер, Вы к нему прижметесь в сладкой дрожи, Полюбив его еще дороже...*

«Я пробрался в глубь неизвестных стран, Восемьдесят дней шел мой караван ... <...> Древний я отрыл храм из-под песка, Именем моим названа река, И в стране озер пять больших племен Слушались меня, чтили мой закон. Но теперь я слаб, как во власти сна, И больна душа, тягостно больна; Я узнал, узнал, что такое страх, Погребенный здесь в четырех стенах»... <...> И, тая в глазах злое торжество, Женщина в углу слушала его.

Что касается мысленной фиксации героя на спальне одинокой полубессонной героини, ее постели и подушках, с метафорическим наложением на этот интерьер природного, в частности зимнего, пейзажа, то это напоминает аналогичную конструкцию мандельштамовской «Соломинки» (1916), где, кстати, налицо и метапоэтический интерес к овладению словом:

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок, Спокойной тяжестью – что может быть печальней – На веки чуткие спустился потолок <...> В часы бессонницы предметы тяжелее, Как будто меньше их – такая тишина – Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, И в круглом омуте кровать отражена. <...> Струится в воздухе лед бледно-голубой. Декабрь торжественный струит свое дыханье, Как будто в комнате тяжелая Нева. Нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье – Я научился вам, блаженные слова.

А прецедент магического проникновения в интимное пространство любимой женщины в виде мощной стихии есть у Пастернака:

От окна на аршин, Пробирая шерстинки бурнуса, Клялся льдами вершин: Спи, подруга, – лавиной вернуся («Памяти Демона»);

И таянье Андов вольет в поцелуй, И утро в степи, под владычеством Пылящихся звезд, когда ночь по селу Белеющим бляньем тычется. И всем, чем дышалось оврагам века, Всей тьмой ботанической ризницы Пахнёт по тифозной тоске тюфяка, И хаосом зарослей брызнется («Любимая – жуть! Когда любит поэт...»).

Вопросительный зачин стихотворения Тихонова выдержан в известном жанре полусерьезных метапоэтических сомнений автора, озабоченного поисками слов для выражения своих чувств, часто, но не обязательно любовных; ср.:

Где слог найду, чтоб описать прогулку, Шабли во льду, поджаренную булку... <...> Твой нежный взор, лукавый и манящий, Как милый взор комедии звенящей Иль Мариво капризное перо. <...> Дух мелочей, прелестных и воздушных <...> Веселой легкости бездумного житья! (Кузмин, «Где слог найду, чтоб описать прогулку...»);

Я спросил сегодня у менялы, Что даёт за полтумана по рублю, Как сказать мне для прекрасной Лалы По-персидски нежное «люблю»? Я спросил сегодня у менялы, Легче ветра, тише Ванских струй, Как назвать мне для прекрасной Лалы Слово ласковое «поцелуй»? И ещё спросил я у менялы, В сердце робость глубже притая, Как сказать мне для прекрасной Лалы, Как сказать ей, что она «моя»? (Есенин, «Я спросил сегодня у менялы...»).

Эмфатическое на грани синтаксической правильности употребление оборота с *Каких* находит себе интересные параллели у поэтов футуристического склада; ср.:

Ночь, полная созвездий. Какой судьбы, каких известий Ты широко сияешь, книга? Свободы или ига? Какой прочесть мне должно жребий На полночь широком небе? (Хлебников, «Ночь, полная созвездий...») ¹⁵;

Истлела тряпок пестрота, И, захладев, как медь безмена, Завел глаза, чтоб стрекотать, И засинел, уже безмерный, Уже, как песнь, безбрежный юг, Чтоб перед этой песнью дух Невесть каких ночей, невесть Каких стоянок перевесть (Пастернак, «Вариации. 6»: [«В степи охладевал закат...»]).

Помимо головоломного (особенно у Пастернака) синтаксиса, обратим внимание на сочетание у обоих поэтов пейзажных мотивов с металитературными – *книгой*, *песнью* и (у Пастернака) на образы пестроты и юга и конструкцию «*чтоб* + инфинитив».

Среди лексических мотивов стихотворения особо сильными интертекстуальными коннотациями обладает эпитет *нездешней*. Это излюбленное слово Гумилева и вообще поэтов Серебряного века ¹⁶, восходящее к их учителю Владимиру Соловьеву и, далее, ко всей романтической традиции, начиная с Жуковского ¹⁷. Ср.:

Соловьев:

Хоть мы навек незримыми цепями Прикованы к нездешним берегам, Но и в цепях должны свершить мы сами Тот круг, что боги очертили нам («Хоть мы навек незримыми цепями...»);

О, что значат все слова и речи, Этих чувств отлив или прибой Перед тайною нездешней нашей встречи, Перед вечною, недвижною судьбой? («О, что значат все слова и речи...»);

*Чудная сказка жива предо мной, В сказку ту снова я верю неволь-
но... Сердцу так сладко, и сердцу так больно. На душу веет нездешней
весной («Старую песню мне сердце поет...»);*

Гумилев:

*Но, в нездешнее влюбленный, Не ищи себе спасенья, Убегая и та-
ясь. Подними высоко руки С песней счастья и разлуки, Взоры в розовых
туманах Мысль далёко уведут, И из стран обетованных Нам незримые
фелуки За тобою приплывут («Носорог»);*

*Мне странно сочетанье слов — «я сам», Есть внешний, есть и внут-
ренний Адам. Стихи слагая о любви нездешней, За женщиной ухажи-
вает внешний. А внутренний, как враг, следит за ним, Унылой злобою
всегда томим... То внутренний кричит: «Тому не быть! Не знаешь разве ты,
как небо сине, Как веселы широкие пустыни... («Два Адама»);*

*Юный маг в пурпуровом хитоне Говорил нездешние слова, Перед
ней, царицей беззаконий, Расточал рубины волшебства. Аромат сжигае-
мых растений Открывал пространства без границ... <...> А царица,
тайное тревожа, Мировой играла крутизной, И ее атласистая кожа
Отпяняла снежной белизной... («Закливание»);*

*И утром встану я один, А девы, рады играм вешним, Шепнут:
«Вот странный паладин С душой, измученной нездешним» («Одер-
жимый»)¹⁸.*

Как известно, Гумилев являл для Тихонова влиятельный образец – прежде всего именно своей нацеленной на нездешнее бродяжнической ипостасью¹⁹. Более того, для него характерна проблематика воздействия на чувства героини рассказами о далеком мире, ср., вдобавок к уже процитированному стихотворению, еще два, с которыми тихоновское перекликается по нескольким линиям.

*Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд И руки особенно
тонки, колени обняв. Послушай: далёко, далёко, на озере Чад Изысканный
бродит жираф. Ему грациозная стройность и нега дана, И шкуру его ук-
рашает волшебный узор, С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер. Вдали он подобен цветным па-
русам корабля, И бег его плавен, как радостный птичий полет. Я знаю,
что много чудесного видит земля, Когда на закате он прячется в мрамор-
ный грот. Я знаю веселые сказки таинственных стран Про черную деву,
про страсть молодого вождя, Но ты слишком долго вдыхала тяжелый
туман, Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя. И как я те-
бе расскажу про тропический сад, Про стройные пальмы, про запах*

немыслимых трав... Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад Изысканный бродит жираф («Жирав»);

Еще не раз Вы вспомните меня И весь мой мир, волнующий и странный, Нелепый мир из песен и огня, Но меж других единый необманнный. Он мог стать Вашим тоже, и не стал, Его Вам было мало или много, Должно быть, плохо я стихи писал И Вас неправедно просил у Бога. Но каждый раз Вы склонитесь без сил И скажете: «Я вспоминать не смею, Ведь мир иной меня обворожил Простой и грубой прелестью своею» («Еще не раз Вы вспомните меня...»).

Есть у Гумилева и сюжет с вуайеристским проникновением в спальню женщины, правда, окрашенным в вампирические тона, но тоже описываемым в модальном, инфинитивном ключе:

Вот час, когда я всё могу: Проникнуть помыслом к врагу Беспомощному и на грудь Кошмаром гривистым вскакнуть. Иль в спальню девушки войти, Куда лишь ангел знал пути, И в сонной памяти ее, Лучом прорезав забытье, Запечатлеть свои черты, Как символ высшей красоты... («Мой час»).

На фоне модернистских интертекстов стихотворение Тихонова выглядит подчеркнуто ручной – облегченной, обезвреженной – вариацией на житейски и поэтически драматичную тему. Подобно герою, смиряющему свою страсть перед героиней, поэт обуздывает некогда присущий ему поэтический размах (ср. выше его инфинитивные строки, в особенности из «Над саркофагом дремлет тление...») в согласии с пуританским благонравием сталинской эпохи. Но делает это мастерски – легко и непринужденно.

ТАК И ЭТАК ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

«Луны начищенный пятак...»

Речь пойдет об одной из поздних вещей поэта¹:

Луны начищенный пятак
Блеснул сквозь паутину веток,
Речное озаряя дно.

И лодка – повернувшись так,
Не может повернуться этак,
Раз всё вперед предрешено.

А если не предрешено?
Тогда... И я могу проснуться –
(О, только разбуди меня!),

Широко распахнуть окно
И благодарно улыбнуться
Сиянию завтрашнего дня.
1954

¹ Впервые: Звезда. 2007. № 9. С. 185–194.

Содержание стихотворения прозрачно – переход от типичной для позднего Иванова экзистенциальной обреченности к неуверенному проблеску надежды. В соответствии с этой бесхитростной мыслью короткий, в 12 строк, текст насыщен традиционной поэтической образностью: тут и ночной пейзаж с луной, рекой, затягивающей паутиной веток и бесперспективным дном жизни, и лодка в тисках неотвратимой судьбы, и жизнь как сон, и пробуждение с распаиванием окна в новую жизнь, и смена ночи днем, блеска луны – дневным сиянием, а мрачного отчаяния – улыбкой благодарности. Налицо и частое у позднего Иванова сочетание высокого поэтического слога (*блеснул; озаряя; О...!; сиянью*) и философских размышлений о жизни (в формате диалога: *Раз всё вперед предрешено. А если не предрешено?*) с нарочито сниженными реалиями, лексикой и дикцией (*начищенный пятак; так; так*). Однако за незамысловатой, казалось бы, риторикой скрывается утонченная поэтическая конструкция, действующая на нескольких уровнях.

1

Невыигрышность предлагаемой ситуации задается первым же сравнением луны с мелкой монетой, не просто снижающим², но и вносящим ауру глуповатости. Вызываемые в памяти выражения *сияет, как начищенный пятак/ начищенный самовар/ медный грош/ медный таз* рисуют образ дешевого, недалекого, тщеславного оптимизма, которому предстоит зайти в тупик во втором трехстишии; собственно, символическим тупиком является уже *дно* в I строфе – куда уж ниже и безвыходней³. Идея «глуповатости» подкрепляется и витающими где-то недалеко пушкинскими строчками, тоже посвященными подрыву стандартного романтизма:

«Неужто ты влюблен в меньшую?»
– А что? – «Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт.
В чертах у Ольги жизни нет.
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:
**Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна**
На этом глупом небосклоне».

Пушкин. Евгений Онегин, 3, V

А *эта глупая луна* тянет за собой другую пушкинскую луну, образующую еще более зримый подтекст, – ту, что, *как бледное пятно, Сквозь тучи мрачные желтела* («Зимнее утро»). Совпадает даже момент «облачности», поскольку у Иванова луны дан не равномерно светящим, а однократно блеснувшим, до и после чего он, по-видимому, скрывается в тучах.

Переключка с «Зимним утром» не сводится к паре деталей, а носит систематический характер, так что текст Иванова предстает вариацией, скорее всего сознательной, на все это стихотворение, явно одно из его любимых⁴:

Зимнее утро

Мороз и солнце; **день чудесный!**
 Еще ты **дремлешь**, друг прелестный –
 Пора, красавица, **проснись:**
Открой сомкнуты негой взоры
 Навстречу северной Авроры,
 Звездою севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
 На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
 И ты печальная сидела –
 А нынче... **погляди в окно:**

Под голубыми небесами
 Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один **чернеет**,
 И ель **сквозь** иней зеленеет,
 И **речка** подо льдом **блестит**.

Вся комната янтарным **блеском**
Озарена. Веселым треском
 Трещит затопленная печь.
 Приятно **думать** у лежанки.
 Но знаешь: не **велеть ли** в санки
 Кобылку бурую **запречь?**

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

Сходства очевидны (комментариев требует разве что *прозрачный лес*, но и он узнается в *паути[n] веток*, не предполагающей листвы), – и тем очевиднее различия. Пушкин, несмотря на использование поэтических клише (*Аврора, звезда севера*), запечатлевает конкретное зимнее утро с единой последовательностью событий, Иванов же нанизывает поэтические мифологемы, образуя не столько бытовой сюжет, сколько канву отвлеченных медитаций. Сомнительно, может ли луна освещать дно; неопределенно время года (осень? весна? мягкая парижская зима?); неясно, находится ли лирический субъект на природе (на берегу? в лодке?) или смотрит из дому (через окно?); чисто интеллектуальна смена размышлений о поворачиваемости лодки картиной распаханного окна; условно-символическим – кальдероновским⁵ – оказываются и сон/пробуждение субъекта. Такой медитативный статус высказывания созвучен постановке философской дилеммы (*раз... предreshено? А если не предreshено?*) и последующему переходу в модальную и инфинитивную виртуальность (*не может повернуться – могу проснуться?*), тогда как у Пушкина в аналогичном месте речь идет о вполне практическом выборе между *Приятно думать у лежанки и не вельт ли в санки Кобылку бурую запречь?*

При этом Пушкин берет противоречивую зимнюю ноту «мороз/солнце» в отчетливо мажорном ключе, приурочивая момент лирического высказывания к солнечному утру, уже наступившему после ретроспективной (*вечер, ты помнишь...*) ночной вьюги, и ведя речь от имени более бодрого из участников ситуации. Иванов же начинает с минорной ночной безнадежности, чтобы оттуда – «со дна отчаяния» – нащупывать возможность завтрашнего мажорного пробуждения, причем отводит лирическому субъекту роль более пассивного партнера – спящего и нуждающегося в побудке. Но почти все составляющие такого перехода (луна, река, солнце, пробуждение, блеск, окно) берутся у Пушкина – вплоть до предлога *сквозь*, императивов и вопросов, обращенных к собеседнику/собеседнице, инфинитивов и местоимения *меня* под рифмой⁶.

Неиспользованными остаются пушкинские *санки*, место которых занимает *лодка* – распространенная поэтическая реалья, в данном случае, возможно, отсылающая к блоковской *барке жизни*, которая тоже сначала останавливается, но затем поворачивается и продолжает путь.

Барка жизни **встала**
 На большой мели.
 Громкий крик рабочих
 Слышен издали.
 Песни и тревога
 На пустой реке.
 Входит кто-то сильный
 В сером армяке.
 Руль дощатый сдвинул,
 Парус распустил
 И багор закинул,
 Грудью надавил.
 Тихо **повернулась**
 Красная корма,
 Побежали мимо
 Пестрые дома.
 Вот они далёко,
 Весело плывут.
 Только нас с собою,
 Верно, не возьмут!

Барка жизни встала... 1904

Правда, у Блока барка поворачивается не сама по себе – ее решительно приводит в движение *кто-то сильный в сером армяке*, но романтическая раздвоенность не исчезает: *нас* в веселое плавание *не возьмут!*⁷

Самым запоминающимся моментом стихотворения Иванова являются, конечно, подчеркнуто нескладные строчки в начале второго трехстишия, упирающиеся в простоватые подрифменные *так* и *этак*. Их как бы ходасевичевская стилистика⁸ в конечном счете восходит к Пушкину – его шуточному мадригалу Смирновой-Россет (а в более общем плане – к его игре с языковыми нюансами типа различия между местоименными формами вежливости в «Ты и Вы»):

Полюбуйтесь же вы, дети,
Как в сердечной простоте
Длинный Фирс играет в эти,
Те, те, те и те, те, те.

Черноокая Россети
В самовластной красоте
Все сердца пленила эти,
Те, те, те и те, те, те.

О, какие же здесь сети
Рок нам стелет в темноте:
Рифмы, деньги, дамы эти,
Те, те, те и те, те, те.

Связующим звеном между пушкинскими *эти/те* и ивановскими *так/этак* может служить мерцающая в подтексте переключка ивановской *луны* с пушкинским *эта глупая луна На этом глупом небосклоне*.

Однако на Пушкина Иванов опирается не непосредственно, а через рано усвоенное влияние Иннокентия Анненского, с его металингвистическим сосредоточением на звуковом составе слов (классический случай – «Невозможно», 1907, публ. 1910), на «домашних» словечках (типа *тю-тю*)⁹ и, в частности, на местоимениях; ср. «То и это» (публ. 1910):

Ночь не тает. Ночь как камень.
Плача, тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут даром, тая,
Ледышкí на голове:
Не запомнить им, считая,
Что подушек только две.

И что надо лечь в угарный,
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарной
На скользоте топора.

Но отрадной до рассвета
Сердце дремой залито,
Все простит им... **если это**
Только Это, а не То¹⁰.

Анненский, а за ним Иванов и Ходасевич ставят инструментарий пушкинской языковой игры на службу своим экзистенциальным смыслам, переводя прием из комического плана в язвительный¹¹.

2

Во второй части стихотворения *лодка* исчезает, но обсуждение возможности жизненного поворота не отменяется, а переносится на иные уровни – прямого философствования и формальной структуры, и в обоих случаях ключевым оказывается стык двух *предрешено*. В философском плане здесь совершается переход подчеркнутый сходством соседних фраз) от отрицания возможности перемен к ее допущению – постоянная тема Г. Иванова начиная с 30-х годов, варьируемая по-разному, но чаще в духе тупикового безразличия¹². А в плане строфики происходит сдвиг от трехстиший, замыкаемых стержневой рифмой всего стихотворения на *-но*, к трехстишиям, ею открываемым. Тем самым и на формальном уровне делается решительный поворот, иконически вторящий философскому отвержению фатальной предрешенности и, подразумевается, сюжетному преодолению неповоротливости экзистенциальной лодки. Осуществление этого прорыва аккумулирует энергию предыдущих попыток *повернуться*, и его наглядной манифестацией становится распахивание окна.

Оригинальная строфика стихотворения (aBcaBccDecDe) вообще играет важнейшую роль в развитии его темы. В каком-то смысле и она, подобно лексике и мотивике, восходит к «Зимнему трю» Пушкина, тоже написанному шестистишиями 4-стопного амба (AAbAAb), только более «нормальными» и без сквозной рифмы¹³. Иванов берет классическую формулу за основу, но подвергает ее изысканной переработке.

Прежде всего, благодаря введению сквозной рифмы *c* (и *-но*), повышается цельность текста, создающая ощущение единого течения сюжета, чем подчеркивается радикальность поворота – от замыкания трехстиший к их размыканию. Подобные переломные стыки в середине строф характерны для рифменных

схем типа французской баллады (АВАВВСВС), развившихся из плясовых народных песен с их реальными поворотами в ходе движения исполнителей по кругу – от восходящей части к нисходящей¹⁴.

Далее, хотя и разбитое пробелами на трехстишия, стихотворение складывается из двух шестистиший, в каждом из которых сначала идут все первые члены трех рифменных пар, а затем все вторые. Эта тернарная скользящая рифмовка¹⁵ опять-таки повышает напряженность ожидания, а с ней – ощущение вовлеченности в разворачивающийся интеллектуальный сюжет. Смена рифменных рядов от первого шестистишия ко второму (вместо рифм аВ появляются Сс) и порядка рифмовки акцентирует факт поворота (на фоне сквозной рифмы с).

Еще один эффект избранной Ивановым рифменной схемы состоит в том, что рифмы а и В не совсем различны: слова *пятак* и *веток* и в еще большей степени *так* и *этак* схожи между собой благодаря одинаковому костяку согласных (т-к). В результате их диссонансность (несовпадение гласных) и разноударность (смена мужской клаузулы женской) могут в плане версификации восприниматься как неточная рифмовка¹⁶, а в смысловом плане как своего рода параномастическое приравнивание, квазитроп, особенно настойчиво проступающий в со-противопоставлении слов *так* и *этак*. Тем самым в пределах первых же двух строк возникает некая композиционная завязка (смежные клаузулы а и В – рифмуются друг с другом или нет?); ее разрешение наступит во втором трехстишии (нет, они не рифмуются), а далее этот эффект сходит на нет (члены пар *проснуться/меня* и *улыбнуться/дня* уже совсем разнородны)¹⁷.

Присмотримся к сигнатурной паре *так/этак*. Прежде всего обращает внимание ее местоименно-разговорная неформальность, создающая эффект интимности, диалога с самим собой. В какой-то степени подобный «внутренний» лексикон заимствован у Пушкина и Анненского, но в поэзии Иванова он обретает собственные права гражданства, переходя из стихотворения в стихотворение уже без ссылок на «авторитеты»¹⁸.

Далее, в составе этой пары явственно ощущается вторичность *этак* по отношению к *так*:

во-первых, как его эмфатического разговорного синонима (толкуемого в словарях через *так*);

во-вторых, как его антонима, но способного выступать в этом качестве не самостоятельно, а лишь вместе с *так* (в выражениях типа *то так, то этак; и так, и этак; ни так, ни этак*);

в-третьих, как не столько антонима, сколько «претенциозного» варианта-паронима, зависящего от *так* и семантически (среди их сочетаний численно преобладают не противопоставляющие, а совмещающие, т. е. типа приведенных в предыдущих скобках, а не употребленного Ивановым);

и наконец, в-четвертых, как слова, означающего «примерно, приблизительно» (*Пришел часов этак в восемь*).

В результате лексический сюжет, разыгрывающийся в первом шестистишии, прямо работает на проблематику «предрешенности/непредрешенности». Возможность/невозможность *вернуться* рассматривается на словесном материале, казалось бы, максимально располагающем к повороту – благодаря тавтологическому повтору (*вернувшись... вернуться*), свойствам пары *так/этак* и ее квазирифменному звучанию¹⁹. И тем не менее, несмотря на все благоприятные факторы, отождествление не происходит: *лодка... не может вернуться этак* (переход от «основного», «устойчивого» *так* ко «вторичному», «выпендренному» *этак* не вытанцовывается), и *этак* оказывается не-рифмой к *так*. Поворот, однако, как мы знаем, лишь откладывается.

На уровне поэзии грамматики главным композиционным ходом является использование во второй половине текста инфинитивного письма²⁰, к которому предрасполагают мотивы сна, пробуждения, суточного/жизненного цикла, и лодки – излюбленного поэтами (со времен фетовского «Одним толчком согнать ладью живую...», 1888) «транспорта в виртуальное иное»²¹. Георгий Иванов охотно применял инфинитивное письмо, но, в отличие от многих современников, не «абсолютное» (с инфинитивами в роли главных сказуемых) и не «экстенсивное» (с длинными сериями инфинитивов, охватывающими все стихотворение), – предпочитая локальные эффекты.

Именно подобный короткий залп производится в нашем стихотворении. Серия из трех инфинитивов, зависящих от *могу* (*проснуться, распахнуть, улыбнуться*), приходится на вторую половину композиции, знаменуя поворот к виртуальному будущему от оставляемого позади прошедшего (*блеснул*) и настоящего (*не может*). Налицо хронологически естественная смена времен и модальностей, которая осуществляется через мостик повелительного наклонения – фразу в скобках в начале второго шестистишия (*О... разбуди...!*). Появление инфинитивной серии подготовлено единственным инфинитивом в первом шестистишии – ключевым *вернуться* под отрицанием²². Переход от одного отрицаемого инфинитива к серии из трех утвердительных

инфинитивных предложений, с постепенным расширением дыхания и повышением синтаксической автономности²³, а также продвижением инфинитивов в рифменную позицию, – это типичные для инфинитивного письма эффекты, органично поставленные здесь на службу центральной теме виртуального поворота к лучшему²⁴.

Осталось сказать несколько слов о фонетической организации стихотворения. Его стилистика в целом – подчеркнута неброская, особенно в первой части, призванная своей нескладностью (неточностью квазирифм и «второсортностью» слова *этак*) передать безысходное неблагополучие изображаемого. Соответственно и звуковые повторы скорее незаметны, действуя под сурдинку.

В первом шестистишии все рифменные окончания (кроме стержневого *-но*) – закрытые слоги, окруженные глухими согласными (*т-к*), а во втором, наоборот, открытые. Все стихотворение настойчиво оркестровано на *-н-*, чем дальше, тем более явственнее. Заключительная строка огласована тремя ударными *-а-*, причем финальное *дня* прочитывается как своего рода фонетическое просветление мрачного *дно*, венчавшего ночное первое трехстишие. Это преобразование звучит убедительно, благодаря, во-первых, повороту в концах трехстиший от рифмы *-но* к рифме *-ня*, во-вторых, общему опорному *-н-*, делающему соотношение рифм ощутимым, и, в-третьих, благодаря тому, что подобная «перегласовка» под рифмой была уже опробована (на *пятак/веток* и *так/этак*) и прочно укоренена в системе трансформационных ходов стихотворения. Однако если там это были «ошибочные» квазирифмы, вторившие идее «фатальной бесповоротности», то теперь перегласовка производится совершенно законно и окончательно.

Тот факт, что победоносные рифмы *меня/дня* звучат эхом финальных *коня/меня* из «Зимнего утра» (а ранее в обоих текстах было зарифмовано стратегически важное *окно*), еще раз сводит воедино содержательные, структурные и интертекстуальные аспекты модернистской вариации Иванова на классические темы. Этот итоговый сплав, знаменующий отказ от исходной безнадежности, осуществляется под знаком преодоления оригинальной стилистики первой половины стихотворения – ценой возврата в более традиционную романтическую тональность. Как часто бывает, предлагаемое позитивное решение проблемы уступает в эстетической убедительности ее новаторской негативной постановке: отчаяние удается Иванову лучше, чем надежда. Незабываемо начавшись «этак», кончается стихотворение более или менее «так».

II

Бродский
и инфинитивное письмо

Плиний на скамейке.
Заметки о поэзии Бродского

«В совершенно пустом саду...»
Эдуарда Лимонова

«Пушкинские места»
Льва Лосева и их окрестности

«Устроиться на автобазу...»
Сергея Гандлевского

«Неужели...» Ольги Седаковой

Об инфинитивных
«Стихах уклониста Б. Рыжего»

1

Эти предварительные заметки посвящены семантике особого грамматического типа стиховой речи, который я назову *инфинитивным письмом* (ИП), и проблеме влияния на него гамлетовского монолога «To be, or not to be...», в частности у Бродского.

Под ИП я буду понимать тексты, содержащие достаточно автономные инфинитивы, т. е. либо

(а) абсолютные инфинитивы, образующие самостоятельные предложения (*Грешить бесстыдно, непробудно*), не подчиненные управляющим словам (типа *чтобы; можно; хочу; желание*) или связкам (в отличие от *Печальная доля – так сложно, Так трудно и празднично жить*) и не привязанные к конкретным лицам и модальностям (в отличие от *Быть в аду нам...; Эх, поговорить бы иначе...; Мне бы жить и жить...; Не поправить дня усильями светилен...*); либо

(б) однородные инфинитивные серии, зависящие от одного слова и благодаря своей протяженности развивающие самостоятельную инерцию; ср. почти целые строфы в «Евгении Онегине», начиная с первой, описывающие характер и времяпровождение героя (*Какое низкое коварство Полуживого забавлять, Ему подушки поправлять...*); две из четырех строф державинского «Снигиря» (*Кто перед ратью будет, пылая, Ездит на кляче,*

есть сухари...); и почти все «Я пришел к тебе с приветом...» Фета с его четырьмя анафорическими **Рассказать**.

Семантический ореол ИП – это, говоря пока приблизительно, «медитация об альтернативном жизненном пути». Автономные инфинитивы оказываются носителями особого «медитативно-альтернативного» наклонения, не зафиксированного в «Академической грамматике» (Шведова 1980: 373–378) и представляющего оригинальный вклад поэзии в языковой репертуар¹.

Развитие русского ИП начинается, по крайней мере, с Кантемира и сразу обнаруживает ориентацию на иностранные источники. Опуская очерк основных моментов его истории (Державин – Пушкин – Фет – Серебряный век – оттепель – постсоветский период; см.: Жолковский 2002), обратимся к роли, которую в освоении ИП мог сыграть монолог Гамлета (МГ), впервые вольно переложенный Сумароковым (1748) и с тех пор неоднократно переводившийся и звучавший со сцены (см.: Алексеев 1965; Levitt 1994; Шекспир 1985).

Приведу инфинитивные фрагменты оригинала, сумароковского переложения и одного из переводов:

Шекспир: *To be, or not to be: that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end then? To die; to sleep; No more; and, by a sleep to say we end The heart-ache <...> To die; to sleep; To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; For in that sleep of death what dreams may come <...> May give us pause <...> For who would fardels bear, To grunt and sweat under a weary life <...> And makes us rather bear those ills we have Than fly to others that we know not of?...*

Сумароков: *Что делать мне теперь? Не знаю, что зачать. Легко ль Офелию навеки потерять? <...> Отверсть ли гроба дверь, и бедствы окончати, Или во свете сем еще претерпевати. Когда умру, засну, – засну и буду спать; Но что за сны сия ночь будет представлять. Умереть – и выйти в гроб – спокойствие прелестно; <...> Кто б не хотел иметь сего покойна сна. И кто бы мог снести зла счастья гоненье <...> Нельзя мне умереть – исполнить надлежит...*

Лозинский (1933): *Быть или не быть – таков вопрос: Что благородней духом – покоряться Працам и стрелам яростной судьбы Иль, ополчась на море смут, сразить их Противоборством? Умереть, уснуть, – И только; и сказать, что сном кончаешь Тоску <...> как такой развязки Не ждаты? Умереть, уснуть. Уснуть! И видеть сны, быть может? <...> Кто бы плелся с ношей, Чтоб охать и потеть под нудной жизнью <...> Внушая нам терпеть невзгоды наши И не спешить к другим, от нас сокрытым?..*

Не относясь в строгом смысле к ИП (инфинитивы не абсолютны, инфинитивные серии коротки и прерывны), гамлетовский монолог во многом к нему примыкает как формально (инфинитивы и серии есть), так и по смыслу (налицо характерные компоненты его семантического ореола). Это мотивы: медитации; перехода/путешествия в иное; жизненного цикла; смерти; засыпания; сновидения. В их разработке МГ достаточно идиосинкратичен: медитативность реализована через альтернативность (*или; кто бы; когда б?*); жизнь/смерть представлена базовым экзистенциальным глаголом и его отрицанием (*быть/не быть*; кстати, среди переводов есть и открывающийся словами *Жить иль не жить; А.Л. Соколовский 1883; см.: Шекспир 1985: 569–570*); переход в иное трактован как смерть, а смерть – как сон, предпочтительно без сновидений, и как путешествие в неизвестную страну, откуда никто не возвращался; альтернатива нежелательных сновидений опять-таки работает на медитативность.

Влияние гамлетовского монолога на русское ИП было ограниченным. Редкий пример обратного, хотя и скрытого влияния, – пастернаковский перевод 66-го сонета Шекспира. В оригинале инфинитив всего один, во второй строке (*As, to behold desert a beggar born, And...*), и он управляет еще десятью строками однородных дополнений, перечисляющих жизненные несправедливости; инфинитивы возвращаются лишь в заключительном двустиишии. Пастернак вводит инфинитив в первую же строку (*Измучась всем, я умереть хочу*), сохраняет его во второй (*Тоска смотреть, как мается бедняк*), за чем следует серия из еще шести однородных инфинитивов до 12-й строки включительно. Это типичное ИП, и подмена им именного безглагольного объясняется, по-видимому, тематическим родством 66-го сонета с МГ (несправедливость жизни; мысли о смерти; выбор, при всех оговорках, в пользу жизни), которое отчасти поддержано формальным сходством (наличием в обоих инфинитивных конструкций), а также общим минимализмом номинативного и инфинитивного синтаксиса (и *last but not least* – одновременной работой Пастернака над переводом «Гамлета»).

2

Наиболее популярным из мотивных комплексов МГ является, независимо от факта заимствования, смерть/сон/сновидение/путешествие в иное. Ср., например:

Когда б родиться в свет и жить Лишь значило: пойти в далекий путь без цели, Искать безвестного, с надеждой не найтись <...> Остановиться вдруг и, взоры обративши, Спросить с унынием: зачем пускался в путь? Потом, забвению свой посох посвятивши, На лоне тишины заснуть, Тогда бы кто считал за праздник день рожденья?... (Жуковский, «29 января 1814 года»; 1814).

С МГ здесь перекликаются темы пути и неизвестности, а также медитативный формат «Когда бы – тогда бы кто...?»), хотя речь идет не о том, стоит ли умереть, а о том, стоило ли родиться.

В XIX в. ИП разрабатывалось мало. Интересный случай пересечения с МГ – в финале перевода байроновской «Euthanasia», где влияние английского Барда неудивительно: *Да! Умереть, уйти навек и без возврата Туда, куда уйдет и каждый из людей, Стать снова тем «ничто» <...> Есть нечто более отраднее: не быть!* (Гольц-Миллер 1871). Мотив засыпания здесь отсутствует, зато акцентированы небытие и невозвратность; последней, кстати, нет в оригинале (*Au, but to die and go, alas!*), переводчик, минуя Байрона, импортировал ее прямо из МГ.

Мощный всплеск ИП приходится на Серебряный век. «К самому себе» Брюсова (1900) открывается инфинитивной серией, а кончается переключкой с МГ по линии сна и небытия: *Но боюсь, что в соленом просторе Только сон, только сон бытия Я хочу и по смерти и в море Сознать свое вольное я!* Характерна приверженность поэтов обоим гамлетовским полюсам утраты / сохранности сознания. Ср.:

Забиться бы в свежем бурьяне, Забиться бы сном навсегда! (Блок, «Друзьям»; 1908). *Я хотел бы нежно уснуть, Уснуть – не проснуться... Далеко-далеко уйти, Уйти, – не вернуться...* (Северянин, «Грациоза»; 1911).

Саша Черный довольно рано иронически резюмирует эту амбивалентность:

Сжечь корабли и впереди и сзади, Лечь на кровать, не глядя ни на что, Уснуть без снов и, любопытства ради, Проснуться лет чрез сто (это – второе стихотворение из инфинитивной двойчатки «Два желания»; 1909).

Сологуб в абсолютно инфинитивном «Просыпаться утром рано...» (1913) сочетает выбор пробуждения, и значит жизни, с

трактовкой ее как формы забвения (*Позабывать, что жизнь лиха*) и небытия (*День промедлить без греха И опять проснуться рано Под оранье петуха*). Ахматова откликается на это дважды, оба раза в позитивном ключе: «Просыпаться на рассвете...» (1917), «Заснуть огорченной...» (1942). Ближе всего к позиции Гамлета «14 декабря 17 года» Зинаиды Гиппиус: *К одежде смертной прикоснуться, Уста сухие приложить, Чтоб умереть – или проснуться, Но так не жить! Но так не жить!* (1917).

У Георгия Иванова есть прямая отсылка к «Гамлету», содержащая мотивы сна/смерти/небытия: «Он спал, и Офелия снилась ему...» (1950), кончающаяся несколькими инфинитивными фрагментами:

*Как сон, отражали ее зеркала. <...> ...Как просто страдать!
Можно душу отдать И все-таки сна не уметь передать. И зная, что
гибель стоит за плечом, Грустить ни о ком, мечтать ни о чем...*

Мотивы смерти, иной жизни и ничтожества проходят у него и в «Что ж, поэтом долго ли родиться...» (1950):

*Что ж, поэтом долго ли родиться... Вот сумеи поэтом умереть!
Собственным позором насладиться, В собственной бессмыслице сгореть...
В доказательство, что жизнь иная Так же безнадежна, как земная,
Так же недоступна для тебя.*

Набоков (кстати, переводчик МГ) использует сходный топос в амбивалентно ностальгическом стихотворении «К России» («Отвяжись – я тебя умоляю...»; 1939):

*Навегда я готов затаиться и без имени жить. Я готов, чтоб с
тобой и во снах не сходиться, отказаться от всяческих снов; обескровить
себя, искалечить, не касаться <...> променять...*

Здесь примечателен, среди прочего, эмигрантский поворот мотива невозвратности из иной страны (который встретится и у Бродского, причем до реальной эмиграции).

В «Сестре моей жизни» Пастернака (где Гамлет поминается и впрямую) заключительное стихотворение, констатирующее разрыв, открывается строфой: *Наяву ли все? Время ли разгуливать? Лучше вечно спать, спать, спать, спать И не видеть снов* («Конец»; 1919–1922; интересна инфинитивная серия, состоящая из повторов одного слова). Аналогичное пессимисти-

ческое *спать* есть и в «Темах и вариациях»: **Не спорить, а спать. Не оспаривать, А спать. Не распахивать наспех Окна.** <...> («Весна была просто тобой...»; 1917). Во «Втором рождении», напротив, приемлется пробуждение: **Легко проснуться и прозреть** <...> **вытрясть, И жить...** («Любить иных...»; 1931).

У Цветаевой, на пересечении интенсивной разработки ею как ИП, так и проблемы «быть/не быть», лежит программное второе стихотворение из двойчатки «Сон» (1924), настаивающее на агрессивной магии сновидения:

...В постель иду, как в ложу: Затем, чтоб видеть сны: Сновидеть: рай Давидов Зреть и Ахиллов шлем Священный, стен не видеть! <...> Спать! Потолок как короб Снять! Синевой запить! В постель иду, – как в прорубь: Вас – не себя топить!

Новая активизация ИП происходит в 60-х годах – в стихах Ахмадулиной, Кушнера и Бродского. Ахмадулина в трактовке сна/смерти нарциссически наслаждается как отказом от сознания и речи, так и готовностью служить им:

Мне...<...> о господи, как мне хотелось спать <...> Спать – засыпая. Просыпаясь – спать. Спать – медленно, как пригублять напиток. О, спать и сон посасывать, как сладость <...> Проснуться поздно, глаз не открывать, чтоб дольше искушать себя секретом <...> И – снова спать! Спать долго. Спать всегда. Спать замкнуто, как в материнском чреве («Стихотворение, написанное во время бессонницы в Тбилиси»); О, спать да спать, терпеть счастливый гнет неведенья рассудком безрассудным.<...> Пора вставать! <...> Я – мускул, нужный для ее [речи] затей. <...> А мне опять – заснуть, как умереть, и пробудиться утром, как воскреснуть («Воскресный день»).

У Кушнера, может быть, самого инфинитивного из поэтов, богато представлен и «шекспировский» топос. Так, эхом МГ звучит одна из всего двух инфинитивных строк стихотворения «На скользком кладбище...» (1978), навеянного посещением могилы Тютчева: **Уснуть, остыть. Что ж, не цветочки разводит На этом прахе и развале.**

Интересный вариант гамлетовских медитаций о смерти – в стихотворении «Я к ночным облакам за окном присмотрюсь...» (1974):

Был я счастлив – смерти боялся. Боюсь И сейчас, но не так, как в ту пору. Умереть – это значит попасть ко двору То ли Ричарда,

то ли Артура. Умереть – расколоть самый твердый орех, Все причины узнать и мотивы. Умереть – это стать современником всех, Кроме тех, кто пока еще живы.

Из мотивов МГ сон присутствует здесь лишь намеком, зато страх смерти преодолевается именно надеждой на путешествие в иное. Тему ненаправности сновидческого опыта и возвратимости из него Кушнер развивает (без мотива смерти) в стихотворении, открывающемся инфинитивным катреном: *В отчаянье горьком прильнуть К подушке горячей щекою, Во сне потерять что-нибудь И утром найти под рукою* (1974). К магическому возвращению в эту жизнь с приобретенным во сне, как в ином хронотопе, Кушнер обратится и в стихах 1988 г.:

Как на другой звезде, приснились вы друг другу, И там увидели, что это явь – не сон, что сон и впрямь был в руку, Что снилась вам всю жизнь, всю смерть – такая связь... О, если б Жить, просто жить, уйти вдвоем – и жить опять, Под лампой, обнявшись, сидеть в глубоком кресле И жаркий опыт свой в стихах не обобщать («Семь лет – вот срок любви...»).

Сходный мотивный комплекс, на этот раз со смертью, но без сна, замененного эффектом бинокля, зато с акцентом на возвращении из иного, появляется в «Хлебом меня не корми...» (1984):

Что за услада – в бинокль заманить полевой Дальнюю мачту, какой-нибудь шпиль ледяной И, отнимая бинокль от обласканных глаз, К жизни вернуться, с утра окружающей нас!.. Новое зренье – и можно ль по-прежнему жить?.. Может быть, смерть – это смена оптических линз?

Почти безвозвратный переход в иную жизнь представлен в «Кавказской в следующей жизни быть пчелой...» (1985):

Кавказской в следующей жизни быть пчелой, Жить в сладком домике под синюю скалой <...> Кавказской быть пчелой, все узелки ослабив. <...> Пчелой кавказской быть, и только горький дым, Когда окуривают пчел, повеет прошлым².

Оригинально повернут комплекс сна/смерти/путешествия в другую страну в «Перед статуей» (римского императора Гальбы) в инфинитивной предпоследней строфе:

*Оказаться в суровой, размытой дождями стране, Где и собственных цесарей помнят едва ли <...> В самом страшном своем, в самом невразумительном сне **Не увидеть** себя на покрытом снежком пьедестале... Счастлив тот, кого сразу забыли (1986).*

Иногда желательность забвения – в контексте сна смерти – разрабатывается Кушнером и впрямую. Таково почти целиком инфинитивное «Спать, как рыбы морские...», с программными строчками: ***Спать** <...> Ничего не держа на уме <...> В пустоте, ни к чему не прикинув <...> **Спать**, чтоб беды твои не в тебе Размещались... (1988).* Смерть появляется в предпоследней строфе – в виде отстегивания Богом пуговицы на своей *домотканной рубахе*. Более будничным вариантом отключающего сна – в инфинитивном 31-м из «Стансов»:

***Спать** и в восемь, и в девять, и в десять, Плотной шторой окно **завесить**, И в одиннадцать все еще **спать**, Лишь к двенадцати, может быть, **встать** <...> Каждый сам Знает, чем угнетен по утрам (1994; снижающая вариация на ахмадулинскую тему?).*

Амбивалентный итог всей этой «гамлетовской» проблематике подводится Кушнером в стихах 1994 г.:

*Страшно жить, а не жить как раз И не страшно. Счастливым сон Вечный, ровный, глубокий, нас Устраняющий, – **выйти** вон Из навязанных комнат, ниш, Улиц, дружб, языка, дверей <...> Все **проспать!** Беззаботней нет Участи. Я проспал уже Трюю, дягилевский балет <...> Что ж **вздыхать**, **горевать**, конца **Избегать**, **закрывать** лицо?*

3

Второй важнейший тематический комплекс МГ – мотив альтернативности, выбора, языковыми манифестациями которого служат слова *или, ли, либо, если (бы), когда бы, можно... можно...*, ключевая пара инфинитивов *быть – не быть* и отрицательные местоимения *ничто, никто* и подобные. Эти мотивы уже попадали в сферу нашего внимания ввиду размытости границ между *не быть* и *умереть* и характерности альтернативно-виртуальной ауры как для ИП, так и для топоса сновидений. Конструкция *Когда б... тогда бы* была отмечена выше у Жуковского, а прямой выбор *не быть!* – в переводе из Байрона. Заодно укажу на обилие альтернативных *или, ль* в сумароковской версии МГ.

С началом Серебряного века тема небытия становится модной.

Не быть никем, не быть ничем, Идти в толпе, глядеть, мечтать, Мечты не разделять ни с кем И ни на что не притязать (Сологуб, 1894; это все стихотворение).

Обратим внимание на трансформацию гамлетовского глагола существования в связку, именным сказуемым к которой служит отрицательное местоимение, как бы возвращающее предикат в целом к первоначальному смыслу: *быть никем/ничем* – посясторонний вариант небытия.

Решительный, причем не по-декадентски моральный, выбор в пользу небытия делает в «14 декабря 17 года» Зинаида Гиппиус, причем мотивный комплекс совмещает сон, смерть, альтернативность (*или*) и отрицательный инфинитив со значением бытия: *Чтоб умереть – или проснуться, Но так не жить! Но так не жить!*

Оригинальную разработку альтернативность и небытие получают в абсолютно инфинитивном стихотворении Иннокентия Анненского «Три слова»:

Явиться ль гостем на пиру, Иль чтобы ждать, когда умру С крестом купельным, на спине ли, И во дворце иль на панели... Сгорать ли мне в ночи немой, Свечой послушной и прямой, Иль спешно, бурно оплывая... Или как капля дождевая, – Но чтоб уйти, как в лоно вод В тумане камень упадет...³

Хотя многочисленные альтернативистские *или, иль, ли, ль* использованы не столько в разделительной, сколько в кумулятивной роли: говорящий выбирает из богатого набора возможностей, однако все это богатство негативно, так как речь идет о разных способах ухода в небытие.

Пример использования *или* в кумулятивной и притом позитивной роли – тоже абсолютно инфинитивное, но жизнеутверждающее «Просыпаться на рассвете» Ахматовой (1917):

Просыпаться на рассвете <...> И глядеть в окно каюты <...> Иль на палубе в ненастье, В мех закутавшись пушистый, Слушать, как стучит машина, И не думать ни о чем <...> С каждым часом молодеть (1917)⁴.

Г. Иванов в «По улицам рассеянно мы бродим...» (1930) и «Луны начищенный пятак...» (1943–1954?⁵) собирает целый бу-

кет мотивов из МГ: усыпление/сновидение/смерть с привлечением в одном случае альтернативного *или*, а в другом *если... тогда* и возвращения:

И что же делать? В Петербург вернуться? Влюбиться? Или Орега взорвать? Или просто – лечь в холодную кровать, Закрывать глаза и больше не проснуться («По улицам...»); *А если не предreshено? Тогда... И я могу проснуться – (О, только разбуди меня!), Широко распахнуть окно И благодарно улыбнуться Сиянью завтрашнего дня* («Луны...»).

В инфинитивных стихах Цветаевой альтернативность (подразумеваемая или представленная категорией вопросительности) снимается решительным выбором в пользу *быть*, в частности в варианте *быть тем-то, такой-то*; в одном случае это решение принимается даже вопреки невозможности *быть* тем, чем хотелось бы:

Все таить, чтобы люди забыли <...> Быть в грядущем лишь горсточкой пыли? Не хочу! <...> Навсегда умереть? Для того ли Мне судьбою дано все понять? <...> Все понять и за всех пережить! («Все таить...»; 1910–1911); *Быть голубкой его орлиной! Больше матери быть, – Мариной! Вестовым – часовым – гонцом – Знаменосцем – льстецом придворным! Серафимом и псом дозорным Охранять беспокойный сон <...> Не подругою быть – сподручным! Не единою быть – вторым! Близнецом... и т. д.* («Марина. 1»; 1921); *Быть мальчиком твоим светлоголовым <...> Улавливать сквозь всю людскую гуцу Твой вздох животворящ... Чернь раздвигать плечом... Быть между спящими учениками Тем, кто во сне – не спит... И – вдохновенно улыбнувшись – первым Взойти на твой костер* («Ученик. 1»; 1921); *Не ревновать и не клясть <...> В сердце <...> Смертолюбивую сталь Переворачивать трижды. Знать: не бывать и не быть! <...> Как черепицею крыть Молниеокую правду. Рук непреложную рознь Блюсть, костеняя от гнева...* («Не ревновать...»; 1922).

Но в стихах «К Чехии. 8» (1939) прозвучит и пророческое решение не *быть... жить... вить... плыть...* (правда, за рамками ИП, ввиду повторов управляющего инфинитивами глагола *отказываюсь*).

«Цветаяевская» конструкция *быть тем-то, таким-то* уже встретила нам у Кушнера в стихотворении «Кавказской быть пчелой...» с его радикальным переходом в ино-, но все-таки бытие. Раннее стихотворение «Решает сад, осмотрен мною...» (1962)

Кушнер венчает совмещением инфинитивного и номинативного синтаксиса, разрешающим гамлетовскую дилемму в почти целиком позитивном ключе:

*С крыльца **сбежать** во двор отечный, **Сорвать** листок, **задеть** бадью... Какой блестящий и непрочный Противовес небытию!*

Альтернативистское или представлено в инфинитивном корпусе Кушнера как в кумулятивном варианте – в виде перебора возможностей:

*Этот вечер свободный Можно так **провести**: За туманный Обводный Невзначай **забрести** Иль **взойти** беззаботней <...> На кораблик речной <...> Можно **съежиться**, чтоб <...> **Ощутить** это чудо <...> Наконец, этот вечер Можно так **провести** <...> **Пить** за здоровье Мери, Ставя кубок на стол (Этот вечер свободный, 1969),*

так и в разделительном, всерьез альтернативистском, МГ-подобном – с использованием вопросительности и сослагательного *бы*, а главное, с оригинальной вариацией на тему сна:

*...Не лучше ль в полусне тихонько **жить** вполсилы, С прохладцей **глядеть** куст и в море **лезть** с лендой? <...> Вполглаза **бы пожить**, вполслуха, вполнакала... Ни счастье нас **достать**, ни горе б не могло! («Как счастье притупить, чтоб горе не кололо...»; 1988).*

Но обратимся к Бродскому.

4

Инфинитивный корпус Бродского не менее обширен, чем у Ахмадулиной или Кушнера, – несколько десятков стихотворений разной степени инфинитивности. Постараюсь обозреть его в хронологическом порядке более или менее полностью, а не только под углом переключек с МГ. Это:

«Определение поэзии» («Запоминать пейзажи за окнами в комнатах женщин...») – 11 абсолютно инфинитивных строф верлибра с анафорическими **Запоминать** (1959);

«Проплывают облака» («Июльское интермеццо», 10) – с двумя финальными четверостишиями, варьирующими мотив *только плакать и петь... все рыдать и рыдать, и смотреть все вверх... ..только плакать и петь, только плакать и петь, только жить* (1961);

поэма «Шествие» (1961; речь о ней еще пойдет), содержащая более десятка целиком или частично инфинитивных номеров;

поэма «Зофья» (1962) – с несколькими инфинитивными сериями, в частности характерного для Бродского типа, когда слово, управляющее инфинитивом, не опускается, а повторяется:

*...не следовало в ночь под Рождество **выскакивать** из дома своего, **бояться** поножовщины и драк, **выскакивать** от ужаса во мрак, не следовало в панике большой **спасаться** от погони за душой, не следовало **верить** в чудеса, **вопросам устремляться** в небеса, не следовало **письма вам писать**, не следовало **плоть свою спасать**; ср. то же в «Воротишься на родину...» (1961), где 6 строк в трех последних четверостишиях открываются анафорой *Как хорошо*, управляющей инфинитивами *винить, любить, идти, поймать, понять*;*

«Топилась печь. Огонь дрожал во тьме..» (1962) – с классической по синтаксису и тематике инфинитивной серией в середине и альтернативным *вместо*:

*Какой печалью надо **обладать**, чтоб **вместо** парка, что за три квартала, пейзаж неясный долго **вспоминать**, но **знать**, что больше нет его: не стало. Да, **понимать** <...> – но мыслями **блуждать** <...> и все не слышать...*

«Новый год на Канатчиковой даче» (1964) – с вынесенным в анафору мотивом сна/смерти:

***Спать**, рождественский гусь <...> **разрезать** белизной <...> *Спи, рождественский гусь, Засыпай поскорей. Сновидений не трусь <...> головой в сельдерей <...> **Спать**, рождественский гусь, потому что боюсь клюва – возле стены <...>**

и примыкающие к нему «Письма к стене» (1964) – с множеством разрозненных инфинитивов и целой инфинитивной строфой, разбавленной повторами управляющих слов и отдаленно перекликающейся с топосом МГ:

*Не хочу **умирать**. Мне не **выдержать** смерти уму <...> Не хочу **уходить**, не хочу **умирать**, я дурак, не хочу, не хочу **погружаться** в сознание во мрак. Только **жить**, только **жить**, и на все **наплевать**, **забывать**...;*

два стихотворения, написанные в ссылке (1965): «Как славно вечером в избе...» и «В канаве гусь, как стереотруба...», первое с двумя, второе с одной инфинитивной серией и оба с иронически-идиллическим упором на прелести иного образа жизни:

Как славно... отбросить... забыть... и слушать... Как славно... собрать... и знать...; Как хорошо... жить... растворяться... растворяться... притворяться, чревоещать, скучать, молчать, навещать, встречать...;

«Леиклос» («Родиться бы сто лет назад...», «Литовский дивертисмент», 2; 1971) – целиком инфинитивные четыре строфы (переключку которых с «Грешить бесстыдно...» удостоверяет и редкий у Бродского 4-ст. ямб), использующие альтернативистскую формулу (*Родиться бы... а нет, так... переделать...*) и кончающиеся характерным для ИП и МГ путешествием в иное: *и перебраться в Новый Свет, бляя в Атлантику от качки*⁶;

«Конец прекрасной эпохи» (1969), сочетающий один из своих немногих инфинитивов с размышлениями о самоубийстве/путешествии в иное в характерном для Бродского альтернативистском (*то ли... то ли...*) ключе:

То ли карту Европы украли агенты властей, то ль пятерка шестых остающихся в мире частей чересчур далека. То ли некая добрая фея надо мной ворожит <...> То ли пулю в висок, словно в место ошибки перстом, то ли дернуть отсюда по морю новым Христом;

короткие инфинитивные, с элементами альтернативности, пассажи в «Бабочке», 7 (1972); «Темзе в Челси», 3 (1974); «Пятой годовщине» (1977; *Теперь меня там нет. Об этом думать странно. Но было бы чудней изображать барана, дрожать, но раздражать на склоне дней тирана, паясничать...*); «Строфах», 3 (*Впору вскочить, разя Тень; либо – вместе со всеми передвигать ферзя*) и 14 (1978); «Эклоге 4-й (зимней)», 14 (1980); «Горении» (1981);

инфинитивная серия, с повторами управляющего слова и альтернативистской конструкцией *можно... можно... либо...* в «Полонезе-вариации», 3 (1982):

Понимаю, что можно любить сильнее, безупречней. Что можно, как сын Кибелы, оценить темноту и, смешавшись с ней, выпасть незримо в твои пределы. Можно, пору за порой, твои черты воссоздать из молекул пером сугубым. Либо, в зеркало вперясь, сказать, что ты...;

инфинитивный пассаж с альтернативистской серией вопросов и *ли* в «Бюсте Тиберия»: **Раскаяться? Переверстать судьбу? зайти с другой, как говорится, карты? Но стоит ли? Радиоактивный дождь...** (1985; подтекст к кушнеровскому «Перед статуей», 1986);

инфинитивные вкрапления в «Как давно я топчу...» (1980–1987) – с налетом «гамлетизма»: **И уже ничего не снится, чтоб меньше быть, реже сбываться, не засорять времени...**; и в «Стрельне» (1987) – с мотивами смерти, воскресения и перемещения в иное и опять-таки с излюбленным *или*:

Поцеловать бы их вправду затяжным, как прыжок с парашютом, душным мокрым французским способом! Или – сменив кокарду на звезду в головах – ограничить себя воздушным, чтоб воскреснуть, к губам прижимая, точно десантник карту;

почти абсолютно инфинитивное «Из Парменида» (1987), где мысленно проживается целая иная жизнь:

Нет – самому совершить поджог! роддома! И самому вызвать пожарных, прыгнуть в огонь и спасти младенца и далее: дать... назвать... обучить... сесть... погрузиться... быть... чтобы отказаться...;

несколько инфинитивных пассажей в длинном «Fin de siècle» (1989), включая транспортный – в иное – финал: **хочется бросить рыть землю, сесть на пароход и плыть, и плыть – не с целью открыть остров... но... главным образом – рот** (метапоэтическая тема – одна из типичных для ИП, начиная с Фета);

инфинитивный пассаж в не менее длинном «Портрете трагедии» (1991): **Вдохнуть ее смрадный запах! Подмышку и нечистоты помножить <...> Взвизгнуть в истерике <...> Почувствовать приступ рвоты;**

инфинитивный финал «Лидо» (1993), с типичным для ИП перемещением в желанное иное: **Ах, лишь истлев в песке, растеряв наколки, можно, видать, пройти сквозь ушко иголки, чтоб сесть там за круглый столик с какой-нибудь ненаглядной <...> и слушать, как в южном небе;** и наконец,

инфинитивный зачин «Итаки» (1993): **Воротиться сюда через двадцать лет, отыскать в песке босиком свой след, с путешествием в иное/возвращением из него и замыкающей отсылкой – тридцать с лишним лет спустя – к «Воротишься на родину...» (1961; см. выше).**

«ШЕСТВИЕ. Поэма-мистерия в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» снабжено предуведомлением, которое кончается словами: «Прочие наставления – у Шекспира в "Гамлете", в 3-м акте». Имеется в виду, конечно, беседа Гамлета с актерами, и хотя стилистика «Шествия» напоминает скорее Брехта, чем Шекспира, зато именно в этом акте произносится МГ, столь важный для поэмы Бродского.

Почти под занавес, под номером 40, в «Шествии» звучит «Романс принца ГАМЛЕТА» (далее РПГ). Приведу его инфинитивные фрагменты:

Мне в Англии НЕ БЫТЬ. Кого-то своевременно любить, кого-то своевременно забыть, кого-то своевременно убить, и сразу непрменная тюрьма – и спянуть своевременно с ума. <...> Не быть иль быть – вопрос прямолинейный мне задает мой бедный ум, и нервный все просится ответ: не быть, НЕ БЫТЬ, кого-то своевременно забыть, кого-то своевременно любить, кого-то своевременно... Постой! Не быть иль быть! – какой-то звук пустой <...> Далеко ль до конца, ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР?..

А финальная 42-я главка открывается инфинитивной парфразой из РПГ, даваемой уже от имени лирического «я»: *Три месяца мне было, что любить, что помнить, что твердить, что торопить, что забывать на время. Ничего...* Таким образом, в «Шествии» РПГ как бы авторизуется.

Стоит заметить, что эта прямо заявляемая вариация на тему МГ – едва ли не первая со времен Сумарокова. В отличие от, с одной стороны, многочисленных прямых и по возможности точных переводов МГ (см.: Шекспир 1985; Алексеев 1965), а с другой – от еще более обширного корпуса сознательных или бессознательных инфинитивных переключек с МГ (см. выше п. 3), в «Шествии» мы имеем дело с открытым, но далеко не точным переложением монолога. Это отводит РПГ совершенно особое место в русском ИП и в инфинитивном корпусе Бродского. Присмотримся к месту, занимаемому этим романсом в структуре самой поэмы.

Из 42 (а точнее 44, считая авторские вступления к каждой части) главок-романсов более десятка содержат инфинитивные фрагменты, а то и почти целиком выдержаны в инфинитивном стиле. Начинается это с первых же строк (*Пора давно за все благодарить... и улыбнуться, словно в первый раз*) и возвращается лишь в последней, 19-й, главке части I – «Романсе ВОРА»:

Оттуда взять, отсюда взять, Куда потом сложить. Рукою в глаз, коленом в зад, И так всю жизнь прожить <...> Свистеть щеглом и сыто жить, а также лезть в ярмо, потом и то и то сложить и получить дерьмо...

В части II инфинитивные фрагменты идут гораздо гуще. Таковы:

«22. Романс князя МЫШКИНА»:

В Петербурге снег и непогода, в Петербурге горестные мысли, проживая больше год от года, удивляться в Петербурге жизни. Приезжать на Родину в карете, приезжать на Родину в несчастьи, приезжать на Родину для смерти, умирать на Родине со страстью <...> привыкать на родине к любви, привыкать на родине к убийству <...> Уезжать, бежать из Петербурга... (отметим очевидную проекцию на Мышкина гамлетовских мотивов);

«23. Комментарий» (от авторского 1-го лица) содержит два инфинитивных фрагмента – в середине и в конце:

Ведь в октябре несложней тосковать, морозный воздух молча целовать, листать мою поэму <...> кого угодно можешь целовать, обманывать, грубить и бледовать, до омерзенья, до безумья пить. Но в октябре не начинай любить...;

«24. Романс для ЧЕСТНЯГИ и ХОРА» кончается инфинитивной репликой уже знакомого вора:

И нам дано от Господа немного суметь, но ключ любого способа, но главное – ПОСМЕТЬ, посметь заехать в рожу и обмануть посметь, и жизнь на жизнь похожа! – ЧЕСТНЯГА: Но более – на смерть;

несколько инфинитивных фрагментов есть и в главке «25. Комментарий» (от автора), за которой следует тоже перволичная и богатая инфинитивами 26-я (без названия):

...опять встречать потерянных людей, в какое-то мгновенье вспоминать и всплескивать руками <...> да, догонять, заглядывать в лицо, и узнавать, и тут же целовать, от радости на месте танцевать и говорить о переменах дел <...> «да-да, я замечаю, похудел», «да-да, пора заглядывать к врачу», и дружелюбно хлопать по плечу <...> опять

переминаясь и спешить, приятеля в объятьях придушить и торопиться за трамваем вслед...;

«29. Комментарий» насыщен инфинитивами и альтернативизмом (с кумулятивным *или*):

Тоска, тоска. Хоть закричать в окно. На улице становится темно, и все труднее лица различать, и все трудней фигуры замечать... <...> А что бы ты здесь выбрал для себя. По переулкам, истово твоя, нестишься в автомобиле или вдруг в знакомый дом <...> а может, с торопливостью дыша, на хоры подниматься не спеша, а может быть, оплакивать меня, по тем же переулкам семеня. Но плакать о себе – какая ложь! Как выберешь ты, так и проживешь. Так научись минутой дорожить, которую дано тебе прожить, не успевая все предусмотреть, в которой даже можно умереть;

«30. Романс ТОРГОВЦА» открывается коротким инфинитивным пассажем: *На свете можно все разбить, возможно все создать, на свете можно все купить и столько же продать:* с инфинитивов начинается и вторая часть главки «35–36. Романсы ЛЮБОВНИКОВ»: – *Бежать, бежать через дома и реки, и все кричать – мы вместе не навеки...*

После этого инфинитивы возвращаются в кульминационной главке 40 (РПГ) и «авторизирующей» ее заключительной 42-й.

Осмыслить такую композицию естественно следующим образом. ИП заимствуется в программный для всей поэмы «Романс» из шекспировского монолога, откуда иррадирует в готовые эту кульминацию другие инфинитивные главки и пассажи.

Примечательно, что сам РПГ строится не на проблематике сна/смерти, а исключительно на мотиве *быть/не быть*, с выводом в пользу небытия, и весь свой инфинитивный потенциал черпает именно отсюда. Помимо этого мотива, в РПГ и его остальных инфинитивных проекциях тематически акцентируются не разрабатываемые в МГ, но характерные для «Гамлета» в целом мотивы любви, убийства, а также эмигрантская *avant la lettre* проблематика разлуки с родиной, по-видимому, уже занимавшая Бродского. Именно в этом, как представляется, была соль свободного и притом лирического поворота гамлетовской темы.

В поэтическом корпусе Бродского «Шествие» – это раннее, массивное и как бы формообразующее проявление интереса Бродского к ИП. При этом инфинитивную практику Бродского отличает открытое обращение к мотивам МГ, как бы освобож-

дающее его на протяжении дальнейшего творчества от тенденции к их косвенной – будь то аллюзивной или чисто типологически родственной – разработке. Второе важное отличие от предшественников и современников составляет упор Бродского не столько на топос сна/смерти, сколько на более прямые медитации о смерти и альтернативности жизненных вариантов.

Разумеется, утверждение о заимствовании Бродским инфинитивной стилистики именно из «Гамлета» носит предварительный характер. Оно, однако, тем более заманчиво, что может быть соотнесено с известной ориентацией Бродского на английскую поэзию и, далее, с общей историей происхождения ИП из иностранных образцов и его опоры на практику перевода – у Кантемира, Пастернака и Набокова.

ПЛИНИЙ НА СКАМЕЙКЕ

Заметки о поэзии Бродского

Зелень лавра, доходящая до дрожи.
Дверь распахнутая, пыльное оконце,
Стул покинутый, оставленное ложе.
Ткань, впитавшая полуденное солнце.
Понт шумит за черной изгородью пиний.
Чье-то судно с ветром борется у мыса.
На рассохшейся скамейке – Старший Плиний.
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.
1972

Предпоследнюю строку этого стихотворения Бродского, заключающего «Письма римскому другу» (1972), я, не раздумывая, всегда понимал в том смысле, что на скамейке сидит великий энциклопедист Плиний Старший собственной персоной. Такая мне виделась ожившая картинка далекого прошлого. Но в недавно вышедшей биографии поэта, написанной Львом Лосевым, я прочел, что на скамейке – не сам Плиний, а его сочинение «Naturalis Historia»¹. Лосев отмечает общую установку финального посмертного «письма» на излюбленный Бродским образ «мира без меня» и приводит черновик второй строфы:

Впервые: Звезда. 2007. № 5. С. 208–216.

Блещет море за черной изгородью пиний,
 Чье-то судно с ветром борется у мыса,
 я в качалке, на коленях – Старший Плиний.
 Дрозд щебечет в шевелюре кипариса².

С одной стороны, *я в качалке, на коленях – Старший Плиний* вроде бы решает дело: воображать Плиния на коленях у лирического «я», будь то Марциал или Бродский³, пожалуй, немного чересчур – все равно как сенильного Алигьери на руках у Пушкина:

Зорю бьют... из рук моих
 Ветхий Данте выпадает...

С другой стороны, черновик на то и черновик, чтобы потом взять да и передумать. Субъектное «я» Бродский точно убирает, так что посмертность в любом случае налицо, а в какой ипостаси остается Плиний, можно спорить. Но, поразмыслив, я готов согласиться с Лосевым – еще и потому, что ни о каком Плинии в цикле «Писем» до тех пор не упоминалось, и странно было бы ему вдруг появиться в конечной заставке.

Уютный культурно-исторический – музейный и в то же время природный, так сказать, парковый, пейзаж, с недочитанной книгой на первом плане, но без только что бывшего там поэта, что-то напоминает, скорее всего, не случайно.

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.

Ахматова. «Пушкин»; 1911⁴

Бродский заостряет контраст присутствия и отсутствия – не только увеличением временной дистанции (у Ахматовой – сто лет со времени поступления Пушкина в Лицей, у Бродского – пара тысячелетий), но и полным отказом от личной точки зрения (у Ахматовой – лелеющие эту картинку «мы» и прошедшее вре-

мя, у Бродского – абсолютная безличность и вечное настоящее). Кроме того, Ахматова недвусмысленно сообщает, что лежала книга, *том*, а не ее автор (хотя для одного нашего современника этого оказалось недостаточно, и он вообразил себе некоего рас-трепу по имени Том Парни⁵).

Тома Парни я отстаивать не буду, а за Плиния еще немного поборюсь⁶. Разумеется, прямой, сюжетный смысл – на скамейке книга (точнее, свиток). Но словесно, коннотативно, астрально – почему бы не витать там и фигуре автора, недаром названного не стандартно – Плинием Старшим, а слегка панибратски – Старшим Плинием? В мерцании двух смыслов нет ничего для поэзии неожиданного, и, более того, подобный гибрид тела и текста, причем применительно именно к латинской теме, у Бродского встречается.

Я имею в виду его послание еще одному римскому другу – «Письмо Горацию» (1995), в котором образ латинской поэзии изошренно накладывается на образ женщины, с которой лирическое «я» во сне предается любовной страсти.

«Мало что наскучивает больше чужих снов, если только это не кошмары или густая эротика. Мой сон, Флакк, относился к последней категории. Я находился в какой-то... спальне, в постели, и сидел рядом с... чрезвычайно пыльным радиатором. Стены были абсолютно голые, но я не сомневался, что нахожусь в Риме. А если точнее – в Субуре, в квартире моей хорошенькой подружки былых времен...⁷

Это была самая энергичная встреча такого рода, в какой я когда-либо участвовал... Телу, о котором идет речь, по-видимому, было под сорок – костлявое, но упругое и чрезвычайно гибкое... Если свести все предприятие в одну камю, то верхняя часть описываемого тела была бы погружена в узенький... зазор между кроватью и радиатором, незагорелый круп, и сверху я, плывущий над краем матраса...⁸

Если мы говорили... слова, вероятно, были на латыни: у меня смутное ощущение какого-то препятствия в нашем общении [... П]равая рука моей подружки, свесившейся с кровати, то и дело в неуклюжем движении назад нащупывала теплые кольца пыльного радиатора. Когда я проснулся... рядом со мной, раскрытая на середине, лежала твоя книга.

Без сомнения, именно тебя я должен благодарить за этот сон, Флакк. Рука, судорожно пытающаяся сжать радиатор, могла бы, конечно, означать вытягивание и выворачивание шеи... Но я сомневаюсь в этом [... Я] полагаю, что эта рука как-то вторила общему движению твоего стиха, его полной непредсказуемости и вместе с тем неизбежному растяжению – нет! напряжению – твоего синтаксиса... У тебя практиче-

ски каждая строчка – приключение; иногда несколько в одной строчке. Конечно, некоторыми из них ты обязан переводу. Но я подозреваю, что на твоей родной латыни твои читатели тоже редко угадывали, каким будет следующее слово⁹... Это... подобно... руке, сжимающей радиатор: было что-то явно логаядическое в ее выбрасываниях и отдергиваниях. Но ведь рядом со мной были твои “Песни”...

Ибо только в “Песнях” ты метрически предприимчив, Флакк... Остальное – не та судорожная рука, но сам радиатор с его ритмичными кольцами, напоминающими не что иное, как элегические дистихи...

А что, подумал я, если это и была латинская поэзия? И что, если та рука просто пыталась перевернуть страницу? А мои усилия *vis-à-vis* окрашенного сепией корпуса означали мое чтение корпуса латинской поэзии?»

В общем, не так, как у Паоло с Франческой у ветхого Данте, где «либо–либо» – либо чтение, либо секс (*В тот день мы больше не читали*), а «и – и» – эротическое овладение телом латинской поэзии.

Возвращаясь к Плинию, его телесное присутствие, как сказано, противоречило бы полной безличности финального «письма». Лосев, по-видимому, вслед за Милошем, возводит это посмертное безлюдье к оде Горация «Постуму» (II, 14)¹⁰:

«Со знаменитой одой Горация “Письма римскому другу” роднит не только тема быстротечности жизни, но и то, что оба произведения кончаются картиной жизни, продолжающейся за вычетом автора (лирического героя)¹¹. Сходство подчеркивается и тем, что Бродский, вслед за Горацием, упоминает в концовке кипарис – кладбищенское дерево у римлян¹²» (Лосев 2006: 273).

Действительно, переключка налицо; ср. две последние строфы Горация (в пер. С.В. Шервинского):

Дано покинуть землю, и дом, и плоть
Жены, и сколько б ты ни растил дерев,
За кратковременным владыкой
Лишь кипарис безотрадный сходит.

А мот-наследник, смело откупорив
Цекуб, хранимый в дедовском погребе,
Достойный кубка понтификов,
На пол рукою прольет небрежной.

Но здесь в финальную заставку все-таки введен человек – мот-наследник, так что по безлюдности Бродский превосходит и Горация.

Образец полного безлюдья на фоне продолжающейся жизни Бродский мог почерпнуть у Бунина; ср. его стихотворение «Настанет день – исчезну я...» (1916; в первой публикации под заголовком «Без меня»), разбираемое в настоящей книге¹³. Там есть и море, и скамья, и открытое окно, и стол (у Бродского стул), и трепет и шуршание бабочки (у Бродского дрожь лавра, щебет дрозда и борющееся с ветром судно)¹⁴. Чего у Бунина, в отличие от Ахматовой и Бродского, нет, это недочитанной книги (есть, правда, икона)¹⁵, – смерть ожидается не по-горациански полная и окончательная.

Щебетание дрозда в шевелюре кипариса у Бродского, видимо, целиком свое¹⁶, хотя какая-то птичка в чьих-то волосах на каком-то классическом полотне где-то на заднем плане вроде маячит¹⁷. Независимо от возможного прямого живописного или иного подтекста, птица в шевелюре кипариса в последней, подчеркнута посмертной, строке может на древнем мифологическом и русском литературном фоне, подобно бунинской бабочке, читаться как символ души, а поскольку это певчий дрозд – души поэтической. Одушевление кипариса метафорой шевелюры (в 1-й строке была лишь сравнительно неодушевленная *зелень лавра*, впрочем, уже и там доходившая до потенциально человеческой или хотя бы животной *дрожки*) поддерживает этот намек на бегство от тленья. Дрозд на дереве есть и у Марциала, но, напротив, в охотничье-гастрономическом повороте¹⁸.

Отсылка к Горацию нарочито анахронична, как, впрочем, и многое другое в «Письмах». Собственно, подзаголовок цикла, «Из Марциала», ориентирует на более позднее время. Марциал (прибл. 40–102 н. э.) жил век спустя после Горация (65–8 до н. э.) и потому успел пересечься с Плинием (23/24–79 н. э.), который при жизни вовсе не был Старшим: этот титул он получил только посмертно, когда имя Младшего взял себе его племянник и приемный сын (61/62–113)¹⁹. Марциал вполне мог иметь дело с книгами Плиния Старшего и даже, в принципе, видеть его самого, поскольку с 64 г. жил в Риме и только в 98 г. навсегда уехал в родную Испанию. Но никаких упоминаний об их встречах нет, не фигурирует Плиний и в эпиграммах Марциала. Со своей стороны, Плиний Старший, скорее всего, не читал Марциала, чья первая книга эпиграмм («Книга зрелищ») вышла в 80 г.²⁰, а, впрочем, писать тот начал раньше, так что кто знает...²¹

Из провинциальной Испании (*лучше жить в глухой провинции, у моря*), по-видимому, и пишет в Рим лирический герой Бродского²². Пишет Постуму – конечно, не знакомцу Горация, а своему собственному, иронический образ которого иногда появляется в стихах Марциала, в частности в тоже восьмистрочной, как и все главки «Писем» Бродского, эпиграмме, тоже посвященной преходящести жизни (V, 58, пер. Ф. Петровского):

Завтра, как говоришь, поживешь ты Постум, все завтра.
 Завтра-то это когда ж, Постум, наступит, скажи?
 Как далеко это завтра? Откуда нам взять его надо?
 Может быть, скрыто оно в землях парфян и армян?

Завтра ведь это – уже Приама иль Нестора сверстник.
 Сколько же стоит, скажи, завтра-то это твое?
 Завтра ты поживешь? И сегодня-то поздно жить, Постум:
 Истинно мудр только тот, Постум, кто пожил вчера.

Бродского иногда упрекают не только в исторических анахронизмах «Писем»²³, но и в географической путанице. Например, в том, что Понтом называлось Черное море и область в Малой Азии, но никак не Средиземное море у берегов Испании²⁴. Однако латинское слово *pontus* имеет и нарицательное значение «море», причем преимущественно бурное – «пучина, морской вал», т. е. как раз такое, как в финале «Писем римскому другу». Так что с этим все вроде в порядке. Вот только Бильбилис, где родился и куда вернулся Марциал (и откуда он предположительно пишет у Бродского), находился в теперешней провинции Арагон, выхода к морю не имеющей²⁵.

«В СОВЕРШЕННО ПУСТОМ САДУ...»
ЭДУАРДА ЛИМОНОВА

Началась другая культурная эпоха... Если подыскивать аналогии в истории... то подобным моментом может быть варваризация античного мира, когда первые деятели культуры были эллинами, мыслили эллинскими категориями, жили эллинскими страстями, ощущали крах своих эллинских идеалов и были реформаторами на эллинский лад (...Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Хлебников, Малевич...). Затем пришла пора эллинизированных варваров – Тарковский, Самойлов, обэриуты... И вот сейчас... варварская культура созрела до той степени, что может быть выражена не латынью, не кальками с латыни, что варварское содержание и есть достойное содержание искусства этого времени, что есть способ адекватного, а не заимствованного из чужих ментальных структур его воплощения.

Дмитрий Александрович Пригов

Сюжет – несерьезная вещь... Если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде – я вышел из дому и вернулся домой.

Леонид Липавский

Мы обратимся к стихотворению, которым открываются оба представительных сборника стихов Лимонова, составленные им самим¹. Возможно, оно не самое раннее, – в хранящемся у меня с 1973 г. машинописном сборнике «Некоторые стихотворения» с авторским инскриптом оно идет двенадцатым. Но для Лимонова оно, по-видимому, знаменует отправную точку его поэтического творчества.

В совершенно пустом саду
собирается кто-то есть
собирается кушать старик
из бумажки какое-то кушанье

5 Половина его жива
(старика половина жива)
а другая совсем мертва
и старик приступает есть

10 Он засовывает в полость рта
перемалывает десной
что-то вроде бы творога
нечто будто бы творожок
1973

Стихотворение – мое любимое, но разбирать его я до сих пор не решался², наверное потому, что оно, так сказать, ни на что не похоже. Поэзия Лимонова являет радикальный вызов теории интертекста, поскольку менее всего автор занят металитературной полемикой и интертекстуалистом оказывается поневоле³ – в силу неизбежной системности литературы. Ни по содержанию, ни по жанру стихотворение не становится ни в какой известный поэтический ряд. Это не пейзажная, философская или медитативная лирика, не вариация на архетип, не социальная критика, не психологический этюд, не физиологический очерк, а некая нарочито примитивная, бессюжетная и в то же время экзистенциально значимая зарисовка, каких у Лимонова немало.

1

Начинается текст вполне традиционно. *В совершенно пустом саду*⁴ могло бы быть первой строчкой у Фета или Бунина, а в сочетании с темой смерти – встретиться у Мандельштама и Г. Иванова. Ср.:

В моем саду, в тени густых аллей, Поет в ночи влюбленный соловей, И, позлащен июньскою луной, Шумит фонтан холодной волной (Фет);

В обширном саду, испещренном живыми цветами, Где липа душистая солнца лучи преломила, Природа-волшебница дивный цветок насадила – Любимицу-розу в тени под густыми листьями (Фет);

В пустом, сквозном чертоге сада Иду, шумя сухой листвою: Какая странная отрада Былое попирашь ногой! (Бунин);

Я от жизни смертельно устал... Я качался в далеком саду На простой деревянной качели (Мандельштам);

Тихим вечером в тихом саду Облака отражались в пруду. <...> И стоит заколоченный дом, И молчит заболоченный пруд, Скоро в нем и лягушки умрут. И лежишь на болотистом дне Ты, сиявшая мне в вышине (Г. Иванов).

Но продолжит Лимонов иначе, хотя выбор декорации, конечно, не случаен.

На протяжении всего последующего текста читатель не перестает удивляться остраненной медлительности развертывания и воспринимает это как стилистическую доминанту. Действительно, прием амебейного развития, характерный для фольклорных, в частности былинных, текстов, доведен здесь почти до абсурда; ср. серии повторов, причем не чисто словесных, а тождественных и референциально:

собирается – собирается – приступает; кушать – кушанье – есть; старик – старика – старик; старик – жива – мертва; половина – половина – другая [половина]; жива – жива; что-то – нечто; вроде бы – будто бы; творога – творожок.

Если добавить к ним остальные парные лексемы (*кто-то – какое-то – что-то – нечто; жива – мертва; засовывает – перемалывает; полость рта – десной*), то окажется, что текст крайне тавтологичен. Однако это не создает комического эффекта (хотя легкая усмешка сопровождает все изложение), а подключается к

центральной установке текста – сосредоточению на элементарном, основном, стоящем у грани бытия. Отсюда и та «совершенная пустота», из которой рождается действие.

Дело в том, что сюжет в стихотворении есть, просто он настолько минимален, обыден и незначителен – хотя в действительности фундаментален, что на конвенциональный взгляд почти незаметен. Он сводится к констатации, что «старик в саду ест творог», не очень сенсационной самой по себе⁵, но для Лимонова существенной, поскольку поедание пищи, тем более стариком, т. е. существом, находящимся на грани жизни и смерти, трактуется как борьба за выживание (вспомним, что «Это я – Эдичка» начинается со сцены поедания щей на балконе отеля⁶). Каким же образом Лимонов возводит этот факт в перл творенья?

Главным образом – максимально замедляя действие.

Во-первых, с помощью амебейных повторов, придающих изложению некое эпическое достоинство.

Во-вторых, благодаря использованию глаголов несовершенного вида (*собирается, приступает, засовывает, перемалывает*) и именных сказуемых, описывающих состояния (*жива, мертва*), а в двух заключительных строках – и полному отказу от предикатов.

В-третьих, путем расчленения действия на стадии, по большей части предварительные, лишь постепенно ведущие к успеху. Сюда относится как фабульное развертывание предикатов, составляющих акт еды: «намерение (*собирается*) – переход к осуществлению (*приступает, засовывает*) – собственно действие (*перемалывает*), так и параллельное чисто вербальное, как по учебнику грамматики, развертывание самой сентенциальной схемы: «субъект (*старик*) – предикат (*кушать*) – объект (*творог*)».

В первом четверостишии сюжет подается сжато, в виде пролога: *кто-то (старик) – собирается есть (кушать) – кушанье*. Затем три строчки отводятся под более подробный портрет субъекта (старик наполовину жив, наполовину мертв, но по числу строк жив вдвое больше, чем мертв), две – под детализацию действия (см. выше) и две – под конкретизацию объекта (*творога, творожок*). Дойдя до конца обеих формул, стихотворение завершается на позитивной, успешной ноте. Тривиальность такого расчленения, повторения и совмещения создает эффект остранный – до смешного очевидной – экзистенциальной правды.

В том же направлении работают и другие манифестации минимальности. На уровне фактов это: пустота сада; возраст персонажа, пограничный со смертью; его беззубость (жевать прихо-

дится десной); агрегатное состояние еды (мягкий, бесформенный творог). А на уровне изложения – обилие неопределенной лексики (*кто-то, какое-то, что-то, вроде бы, будто бы*).

Одновременно прочерчивается еще один композиционный контур. От самого общего плана (пустого сада) повествование переходит к сначала неясному, но постепенно проясняющемуся среднему (*кто-то – старик*), а затем крупному (*полость рта – десна – творог*)⁷.

Аналогична и смена точек зрения, для лирической композиции очень важная. Вообще говоря, стихотворение по-минималистски выдержано в безличном, холодно-объективном 3-м лице – чего стоит хотя бы анатомически точная формулировка *полость рта*. Никакого лирического «я», казалось бы, нет. Но под сурдинку за объективностью слышна субъективная нота, тоже минималистская и слегка ухмыляющаяся. Ее кульминацией становится ласкательность, прорывающаяся в последний момент – в финальной замене *творога* на *творожок*. Момент не просто последний, а решающий: когда пища наконец попадает старику в рот, его радостно-узнающую вкусовую реакцию неожиданно разделяет лирический субъект!

Эмоциональный всплеск самоотождествления анонимного «я» с персонажем, который дотоле подавался совершенно вчуже, хорошо подготовлен. Присутствие лирического субъекта с самого начала просвечивает в подчеркнуто неопределенных описаниях (*кто-то, что-то* и т. п.) и в том, как они затем сменяются все более конкретными, свидетельствуя о постепенной фокусировке взгляда необъявленного наблюдателя. Более явно говорящий выступает вперед, когда в скобках, как бы поправляя сам себя, уточняет только что сказанное: *Половина его жива (старика половина жива)*. И лишь после этого происходит завершающая метаморфоза *творога* в *творожок* (которая выглядит естественно еще и благодаря опоре на предыдущие якобы чисто тавтологические, а в действительности уточняющие и приближающие повторы).

2

Посмотрим теперь, как стихотворение организовано в плане версификации.

Строфически оно четко – графикой и синтаксисом – делится на три четверостишия с мужскими окончаниями (кроме единственного дактилического: *кушанье*). В I строфе рифма пол-

ностью отсутствует; во II рифмуются, и очень точно (сначала даже тавтологично: *жива–жива*), три первые строки; а в III устанавливается правильная чередующаяся рифма, но по-минималистски слабая, ассонансная (А-О-А-О). Эта диалектическая спираль⁸ вторит общему движению сюжета от нулевой низшей точки к финальному успеху и выявляет его скрытый драматизм: три точные рифмы подряд (*жива–жива–мертва*) приходится на ключевой экзистенциальный момент балансирования между жизнью и смертью. А последующий отказ от рифмы (в 8-й строке) содержательно аккомпанирует ироническому возвращению к разговору о еде как способе выживания, а формально роднит III строфу с предыдущей, где за тремя мужскими клаузулами шла резко отличная дактилическая.

Что касается метрики, стихотворение тяготеет от анапеста к достаточно регулярному 3-иктному дольнику с постоянной двусложной (т. е. анапестической) анакрузой и пропуском одного безударного слога во втором межиктовом интервале⁹. Такой дольник называют логаядизированным – большинство строк стихотворения могут трактоваться как состоящие из двух анапестов плюс один ямб. Среди характерных семантических ореолов русских дольников-логаядов отмечается фольклорная (а также античная) окраска, перекликающаяся здесь с былинностью амебейных повторов.

Установка на логаядизацию закрепляется метрической тождественностью двух первых строк, после чего появляется первое отклонение. Третья строка (*собирается кушать старик*) – нормальный анапест¹⁰, а 4-я (*из бумажки какое-то кушанье*) – анапест, тоже с дактилическим окончанием, контрастным к предыдущим мужским. В результате 4-я строка, выбиваясь из заданного ритма, читается почти как проза, что соответствует ее подчеркнuto прозаическому содержанию (еде из бумажки) и информационному топтанию на месте (*какое-то кушанье* мало добавляет к уже известному намерению *есть/кушать*). Во II четверостишии логаядизация возвращается, с единственным исключением – опять-таки полным анапестом в 6-й строке, но уже с мужской клаузулой, как во всем стихотворении¹¹.

Сложности начинаются в III строфе. Девятая строка опять возвращает размер к анапесту, впервые пропускает ударение на сильной доле (второй) и впервые добавляет сверхсхемное ударение (на *пОлость*), которое, падая на третий слог от конца, как бы сохраняет финальную ямбичность логаяда¹². Десятая строка восстанавливает дольник-логаяд, но ввиду пропуска ударения на

второй сильной доле остается двухударной, так что напряжение спадает. Содержательно обе эти вариации способствуют расслаблению действия, тем более что оба пропуска ударений¹³ приходятся на описывающие действие глаголы, явно выбранные за их грубоватую до агрессивности лексико-семантическую окраску, нарочитую длину и трудно произносимые суффиксы несовершенного вида со значением продолженности. В результате их витальный напор подается замедленным крупным планом (особенно в случае главного «кушательного» глагола *перемалывает*) – выпячивается, остраивается, подрывается, смягчается – вторя многим другим подобным эффектам¹⁴.

Две последние строки, хотя в целом и укладываются в логический рисунок, отличаются от всех предыдущих сверхсхемным ударением на первом слоге (*что-то, нечто*)¹⁵ и от большинства – пропуском ударения на втором икте. Получается сдвиг ударности к началам строк, где под акцент попадают слова с семантикой неопределенности (*что-то, вроде бы, нечто, будто бы*), чем не только замедляется движение строк, но и размывается смысл¹⁶. Подчеркнутая неинформативность этих слов выгодно оттеняет полноточность и новизну последнего слова каждой из строк – *творога, творожок*. Кстати, оба они дополнительно выделены еще и своей анапестической трехсложностью: все остальные конечные слова в стихотворении – односложные или двухсложные (за исключением слова *кушанье*)¹⁷.

В более общем плане просодическое расшатывание последней строфы разнообразит ритм, повышая разговорную естественность речи и не давая стихотворению закончиться на однозначно бравурной ноте. Размер последней строфы может читаться и как достаточно свободный тонический стих, отчего финальное явление *творожка* и звучит с тем большей стиховой и интонационной усмешкой¹⁸.

3

Четкий метрический профиль стихотворения – 3-иктный квазианапестический логгаэд с пропуском ударения на последнем икте и мужскими окончаниями – позволяет соотнести его с соответствующим кругом текстов и их семантическим ореолом. Стихов, написанных в точности тем же размером, в русской поэзии немного, но их близкими родственниками можно считать остальные 3-иктные логгаэды и дольники с частично или целиком

мужскими окончаниями. Нас будут, конечно, интересовать более или менее прямые тематические сходства. Не располагая законченной картиной, мы построим наш обзор в виде очень беглого и выборочного обзора – своего рода аннотированного центона из стихов Блока, Гумилева, Мандельштама, Есенина, Цветаевой и нескольких советских поэтов.

Тема старости, причем не летальной, а вполне преодолимой, характерна для бодряческой советской поэзии. Ср.:

Ближе к следующему столетию, Даже времени вопреки¹⁹, Все же ползаем по планете Мы – советские старики. Не застрявший в пути калека, Не начала века старик, А старик середины века, Ох, бахвалиться как привык: – Мы построили эти зданья, Речка счастья от нас течет, Отдыхающие страданья Здесь живут на казенный счет. Что сказали врачи – не важно! Пусть здоровье беречь велят... Старый мир! Берегись отважных Нестареющих дьяволят!.. Тихий сумрак опочивален – Он к рукам нас не приберет... Но, признаться, весьма печален Этих возрастов круговорот. Нет! Мы жаловаться не станем, Но любовь нам не машет вслед – Уменьшаются с расстояньем Все косынки ушедших лет. И, прошедшее вспоминая Все болезненней и острее, Я не то что прошу, родная, Я приказываю: не старей! И, по-старчески живописен, Завяжу я морщин жгуты, Я надену десятки лысин, Только будь молодою ты! <...> Кровь нисколько не отстучала, Я с течением лет узнал Утверждающее начало, Отрицающее финал. <...> Мы с рожденья непобедимы, Мы – советские старики! (Светлов);

Время, что ли, у нас такое, Мне по метрике сорок лет, А охоты к теплу, к покою Хоть убей, и в помине нет... Как в тепле усидеть могу? <...> ...Трехлинейка опять в руке. <...> Пусть от голода зуд тупой. Если пуля в пути не срежет, Значит – жив, значит – песню пой. <...> Я в любом блиндаже родня. <...> Тем задорней идешь вперед. И тебя на ветру, на стуже Никакая хворь не берет. Будто броня на мне литая. Будто возрасту власти нет. Этак сто лет проживешь, считая, Что тебе восемнадцать лет. (Сурков).

У Суркова отказ от старения и смерти естественно сплетается с темой войны. А в военных стихах Симонова военная топика подается уже в тонах экстремального насилия – речь идет не о своей смерти, а о предании ей врага:

Если дорог тебе твой дом... <...> Если мил тебе бедный сад С майским цветом, с жужжаньем пчел И под липой сто лет назад В землю вкопанный дедом стол, <...> Если вынести нету сил... <...> ...Чтоб

фашисты ее живьем Взяли силой, зажав в углу, И распяли ее втроем, Обнаженную, на полу; <...> Пусть фашиста убил твой брат, Пусть фашиста убил сосед, – Это брат и сосед твой мстят, А тебе оправданья нет. <...> Так убей фашиста, чтоб он, А не ты на земле лежал... <...> Так убей же его скорей!

Обратим внимание на существенный для нас мотив сада. Что же касается убийства, то оно не только мотивировано временем написания, но и, как мы увидим, коренится в поэтической традиции, как, кстати, и мотив старения/умирания.

Кластер «смерть–насилие–кровь», причем при разработке не военной, а любовной темы, есть у Блока:

Покраснели и гаснут ступени. Ты сказала сама: «Приду». <...> Я открыл мое сердце. – Жду. – Что скажу я тебе – не знаю. Может быть, от счастья умру. Но, огнем вечерним сгорая, Привлеку и тебя к костру. <...> Неожиданно сны сбылись. <...> Беззакатная глубь и высь;

Я ее победил, наконец! Я завлек ее в мой дворец! <...> Мы в тяжелых коврах, в пыли. И под смуглым огнем трех свеч <...> И обугленный рот в крови <...> А в провале глухих окон <...> Звон, и трубы, и конский топ, И качается тяжкий гроб. <...> О, несчастный, гаси огни!.. – Отгони непонятный страх <...> Близок вой похоронных труб, Смутен вздох охладевших губ: – Мой красавец, позор мой, бич... Ночь бросает свой мгlistый клич, Гаснут свечи, глаза, слова... – Ты мертва, наконец, мертва! Знаю, выпил я кровь твою <...> Будет петь твоя кровь во мне!

Во втором примере отметим слово *мертва*, вампирический мотив питья крови – своего рода принятия пищи, а также налет сказочности, мифологичности, ритуальности. Ср. комплекс «сказочность–пейзаж–смерть»:

Погружался я в море клевера, Окруженный сказками пчел <...> Мое детское сердце нашел. <...> Уходящую в темный лес. <...> Заполет, заалет пыль <...> Рассказали не сказку – былль (Блок);

Я люблю тебя, принц огня <...> Ты зовешь, ты зовешь меня Из лесной, полуночной чащи. Хоть в ней сны золотых цветов <...> Но ты знаешь так много слов <...> Я покину родимый дол <...> Так давно я ищу тебя <...> Золотая звезда, любя, Из лучей нам постелет ложе <...> Я люблю тебя, принц огня (Гумилев);

У меня не живут цветы, Красотой их на миг я обманут, Постоят день-другой и завянут. У меня не живут цветы. <...> Молчаливые, груз-

ные томы, Сторожат вековые истомы, Словно зубы в восемь рядов... Торговал за **проклятым кладбищем** Мне продавший их букинист (Гумилев);

...Неожиданный Аквилон? <...> Он вернется совсем другой. Я блуждал в **игрушечной чаще** И открыл лазоревый грот... Неужели я **настоящий** И **действительно смерть придет?** (Мандельштам).

Такой мифологизм, вообще характерный для символистской поэтики, часто принимает метапоэтический смысл по ассоциативной цепочке «сказочность – экзотика – поэзия» плюс опять-таки «насилие–смерть–пейзаж». Ср.:

Да, я знаю, я вам не пара, Я пришел из **иной страны**, И мне нравится не гитара, А **дикарский напев** зурны. Не по залам и по салонам **Темным платьям и пиджакам** – Я читаю **стихи драконам**, **Водопадам и облакам**. Я люблю – как араб в пустыне **Припадает к воде и пьет <...> И умру я не на постели...** А в какой-нибудь **дикой щели**, **Утонувшей в густом плюще <...> А туда, где разбойник**, мытарь И блудница крикнут: **вставай!** (Гумилев);

Я не знаю, с каких пор **Эта песенка началась**, – Не по ней ли шуршит вор <...> **Раскидать бы за стогом стог** – **Шапку воздуха**, что томит; **Распороть, разорвать мешок <...> Чтобы розовой крови связь...** **Уворованная нашлась** Через век, сеновал, сон (Мандельштам);

Я по лесенке приставной **Лез на всклоченный сеновал...** И подумал: **зачем будить Удлиненных звучаний рой**, В этой вечной склоке ловить **Эолийский чудесный строй? <...> Набухает, звенит темь**, И **растет, и звенит опять**. **Распряженный огромный воз <...> Сеновала древний хаос** **Защекочет, запорошит..** Не своей чешуей **шуршим**, Против шерсти мира поем. <...> **Чтобы розовой крови связь** И **травы сухорукий звон** **Распростились: одна – скрепясь**, А **другая – в заушный сон** (Мандельштам).

Сходную группу мотивов и ассоциаций находим у Есенина, которого отличают озабоченность преждевременным старением/умиранием, в частности умиранием деревни, разбойный поворот темы насилия и фольклорный – мифологизма.

Вот за это веселие мути, **Отправляясь с ней в край иной**, Я хочу при **последней минуте <...> Чтоб за все за грехи мои тяжкие**, **За неверие в благодать** Положили меня в **русской рубашке** **Под иконами умирать;**

Сторона ль ты моя, сторона! <...> **Но увы! Все одно и то ж! <...> Не один я в миру живой!** <...> «Друг мой, друг мой, **прозревшие вежды** **Закрывает одна лишь смерть»;**

Взбрежжи, полночь, луны кувшин Зачерпнуть молока берез!
<...> Бродит черная жуть по холмам, Злобу вора струит в наш сад.
Только сам я разбойник и хам <...> Кто видал, как в ночи кипит Кипя-
ченых черемух рать? Мне бы в ночь в голубой степи Где-нибудь с кис-
тением стоять. <...> Осужден я на каторге чувств Вертеть жер-
нова поэм. Но не бойся, безумный ветер <...> Не сотрет меня кличка
«поэт», Я и в песнях, как ты, хулиган;

Все живое особой метой Отмечается с ранних пор. Если не был
бы я поэтом, То, наверно, был мошенник и вор. <...> Среди мальчишек
всегда герой, Часто, часто с разбитым носом Приходил я к себе
домой. <...> Я цедил сквозь кровавый рот <...> Беспокойная, дерзкая
сила На поэмы мои пролилась. <...> Только новью мой брызжет шаг
<...> То теперь вся в крови душа;

Скромен в песнях дощатый мост. <...> Догорит золотистым
пламенем Из телесного воска свеча, И луны часы деревянные Прохрипят
мой двенадцатый час. На тропу голубого поля Скоро выйдет желез-
ный гость. <...> Не живые, чужие ладони, Этим песням при вас не
жить! <...> Панихидный справляя пляс. Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час!;

Мир таинственный, мир мой древний... Вот сдавили за шею де-
ревню Каменные руки шоссе. <...> Здравствуй ты, моя черная гибель...
<...> Это песня звериных прав!.. <...> Так охотники травят волка, За-
жимая в тиски облав. <...> Кто-то спустит сейчас курки... <...> Но
отпробует вражеской крови Мой последний, смертельный прыжок.
<...> Все же песню отмщенья за гибель Пропоеют мне на том берегу;

Я покинул родные поля. <...> Пусть обрюзг он и пусть одрях.
<...> А когда ночью светит месяц, Когда светит... черт знает как!
<...> Но всю ночь, напролёт, до зари, Я читаю стихи проститут-
кам И с бандитами жарю спирт. <...> Мне теперь не уйти назад.
Низкий дом без меня сутулится, Старый пес мой давно издох. На мос-
ковских изогнутых улицах Умереть, знать, судил мне Бог.

О постоянстве ассоциаций, к которым тяготеют наши доль-
ники, свидетельствуют и тексты Цветаевой. Ср. кластер
«жизнь/смерть–насилие–преступность–война», с характерным
отстаиванием духовной жизни (отметим форму *жИву*), даже це-
ной ранней физической смерти (отметим слово *старожил*):

Взяли уголь и взяли сталь, И свинец у нас, и хрусталь. <...>
Взяли улей и взяли стог, Взяли Юг у нас и Восток. <...> Но – боль-
нее, чем рай земной! – Битву взяли – за край родной. <...> Но пока-
мест во рту слюна – Вся страна вооружена!;

Не отстать тебе! Я – острожник, Ты – конвойный. Судьба одна. <...> Подорожная нам дана. <...> Уж и очи мои ясны! Отпусти-ка меня, конвойный, Прогуляться до той сосны!

Не возьмешь моего румянца – Сильного – как разливы рек! <...> Ты погоня, но я есмь бег. Не возьмешь мою душу живу! Так, на полном скаку погонь – Пригибающийся – и жилу Перекусывающий конь;

Не возьмешь мою душу живу, Не дающуюся как пух. Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо, – Безошибочен певчий слух! Не задумана старожилом! Отпусти к берегам чужим! Жизнь, ты явно рифмуешь с жиром: Жизнь: держи его! жизнь: нажим. Жестоки у ножных костяшек Кольца, в кость проникает ржа! Жизнь: ножи, на которых пляшет Любящая. – Заждалась ножа!

Разрабатывает Цветаева в связи со «смертью–насилием–преступностью» и топос «мифологичность–фольклорность–поэзия», внося в него специфическую ноту «святости»; ср.:

С крупным жемчугом перстенок. <...> Кошкой выкралась на крыльцо, Ветру выставила лицо. <...> А надо мною – кричать сове, А надо мною – шуметь траве;

Ты, срывающая покров С катафалков и с колыбелей, Разъярительница ветров, Насылательница метелей, Лихорадок, стихов и войн – Чернокнижница! – Крепостница! – Я слышала грозный вой <...> Слышу страстные голоса <...> Вижу красные паруса – И один – между ними – черный. Океаном ли правишь путь... Жду, как солнцу, подставив грудь Смертоносному правосудью;

Собирая любимых в путь, Я им песни пою на память – Чтобы приняли как-нибудь <...> Зеленеющей тропой <...> Ты без усталы, ветер, пой <...> Туча сизая, слез не лей <...> Ущем себе жало, змей, Кинь, разбойничек, нож свой лютый. Ты, прохожая красота <...> Потруди за меня уста <...> Разгорайтесь, костры, в лесах <...> Богородица в небесах, Вспомяни о моих прохожих!;

Ты проходишь на Запад Солнца, Ты увидишь вечерний свет <...> И метель замечает след. <...> Ты пройдешь в снеговой тиши <...> Свете тихий моей души. <...> Нерушима твоя стезя. В руку, бледную от лобзаний, Не вобью своего гвоздя. ...И руками не потянусь. <...> Только издали поклонюсь. ...Опуцусь на колени в снег <...> Поцелую вечерний снег. <...> Ты прошел в гробовой тиши <...> Вседержитель моей души;

А покамест пустыня славы Не засыплет мои уста <...> А покамест еще в тенётах Не увязла – людских кривизн, Буду брать – труднейшую ноту, Буду петь – последнюю жизнь!

Сходную группу мотивов Цветаева привлекает и к разработке темы любви:

Быть голубкой его орлиной! <...> Вестовым – часовым – гонцом <...> Серафимом и псом дозорным Охранять непокойный сон. Сальных карт захватив колоду <...> Где верхом – где ползком – где вплавь! <...> Все ветра полонивши в плащ! <...> Не единою быть – вторым! <...> Ятаганом его кривым. <...> Отстранись. – Уступи любви! <...> – Руки настезь! – Чтоб в день свой судный Не в басмановской встал крови;

Ипполит! Ипполит! Болит! <...> ...Что за ужас жестокий скрыт В этом имени Ипполита! Точно длительная волна <...> Ипполитом опалена! <...> Руки в землю хотят – от плеч! <...> Вместе плакать и вместе лечь! <...> Точно в ноздри и губы – пыль Геркуланума... Вяну... Слепну... Ипполит, это хуже пил! <...> Это слепень в раскрытый плач Раны плещущей... Слепень злится. Это – красною раной вскачь;

Терпеливо, как щепень бьют, Терпеливо, как смерти ждут <...> Терпеливо, как месть лелеют – Буду ждать тебя (пальцы в жгут – Так Монархини ждет наложник) Терпеливо, как рифмы ждут... <...> Буду ждать тебя (в землю – взгляд, Зубы в губы. Столбняк. Булыжник). Терпеливо, как негу длят <...> Скрип полозьев, ответный скрип Двери: рокот ветров таежных. Высочайший пришел рескрипт;

Нас рас-ставили, рас-садили, Чтобы тихо себя вели По двум разным концам земли. <...> В две руки развели, распяв, И не знали, что это – сплав... <...> Расслоили... Стена да ров. Расселили нас, как орлов- <...> По трущобам земных широт Рассовали нас, как сирот. Который уж, ну который – март?! Разбили нас – как колоду карт!

Даже прокламируя легкое отношение к жизни, Цветаева не отказывается от «преступности», а главное – от «силы, твердости»; ср.:

Легкомыслие! – Милый грех <...> Научив не хранить кольца, – С кем бы Жизнь меня ни венчала! Начинать наугад с конца <...> Быть как стебель и быть как сталь <...> Шоколадом лечить печаль...

Подытожим рассмотрение нашей выборки. На базе схожих с лимоновским стихотворением мотивов сада, старости, жизни/смерти (отчасти еды) и фольклорно-античной ауры аме-

бейных построений и логоэдов, этот корпус 3-иктных дольников выстраивает несколько типовых сюжетов, сосредоточенных на той или иной комбинации «насилия–убийства–преступности», «любви–крови–борьбы–смерти», «мифологичности–метапозитичности», «пейзажных и деревенских» мотивов. В порядке предварительного обобщения скажем, что все эти стихи объединяет интерес к «силе и нарушению границ». Это, в свою очередь, естественно связать, во-первых, с общей неконвенциональностью, так сказать нарушительностью, дольников как неклассических размеров; во-вторых, со специфической решительностью мужских клаузул; и, в-третьих, с особой напористостью логоэдов «анapest–анapest–ямб» благодаря нагнетанию ударений (или, по крайней мере, сильных доль) к концам строк.

Лимонов очевидным образом уклоняется от следования семантическому потенциалу этого размера. Но, воспринимаясь на его фоне, стихотворение еще больше выигрывает в лукавой неторопливости своего развертывания. Интертекстуальную позу Лимонова, пусть невольную, можно сформулировать как отказ от романтико-модернистской демонизации сюжетов и размеров — ради восстановления реального взгляда на вещи.

«ПУШКИНСКИЕ МЕСТА» ЛЬВА ЛОСЕВА И ИХ ОКРЕСТНОСТИ

Литература прошлого для Лосева не только средство восприятия мира, но и реальный предмет изображения. Как в цитатах он унижал ее тексты, так здесь он унижает самих писателей... Краткость не мешает у него проблескам балладной повествовательности.

Джеральд Смит

Вероятно, имелось в Пушкине... нечто, располагающее к позднему панибратству и выбросившее его имя на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики, завсегдатая танцулек, ресторанов... На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох.

Синяевский-Терц

Откровенно говоря, я даже и не знаю, как это у них там было и как они там с этим устроивались.

Зощенко

Разбирать стихи здравствующего (с 6 мая 2009 г., увы, покойного) поэта, к тому же профессора русской литературы, опыт рискованный, но заманчивый – от классиков ни опровержений, ни похвал ждать не приходится. Вообще, с Лосевым я периодически консультировался по профессиональным вопросам, но тут решил воздержаться – ради чистоты эксперимента. Итак:

Пушкинские места

- День, вечер, одеванье, раздеванье –
всё на виду.
Где назначались тайные свиданья –
в лесу? в саду?
- 5 Под кустиком в виду мышинной норки
à la gitane?
В коляске, натянув на окна шторы?
но как же там?
Как многолюден этот край пустынный!
- 10 Укрылся – глядь,
в саду мужик гуляет с хворостиной,
на речке бабы заняты холстиной,
голубка дряхлая с утра торчит в гостиной,
не дремлет, блядь.
- 15 О, где найти пределы потаенны
на день? на ночь?
Где шпильки вынуть, скинуть панталоны?
где – юбку прочь?
Где не спугнет размеренного счастья
- 20 внезапный стук
и хамская ухмылка соучастья
на рожках слуг?
Деревня, говоришь, уединенье?
Нет, брат, шалишь.
- 25 Не от того ли чудное мгновенье
мгновенье лишь?¹
1974, публ. 1983

Стихотворение вроде бы вполне прозрачное, но загадка поэтического попадания в десятку остается. Как получилось так хорошо?

1

Некоторые вещи очевидны. Прежде всего, это «пушкинские места» в смысле не только топографии Михайловского, но и отсылок к текстам Пушкина.

ДЕНЬ, ВЕЧЕР и далее: *НА ДЕНЬ? НА НОЧЬ?* – *День* встречается у Пушкина сотни раз, *вечер* тоже многократно, *день и ночь* – постоянная пара, и смена времени суток – излюбленная тема Пушкина: *Блеснет ли день за синюю горою, Взойдет ли ночь с осеннею луною; И днем и ночью кот ученый Все ходит по цепи кругом.*

ОДЕВАНЬЕ, РАЗДЕВАНЬЕ – Ср.: *Одет, раздет и вновь одет...*

Кстати, пушкинский тут не только словарь, но и синтаксис. Ср.:

Прогулки, чтение, сон глубокой, Лесная тень, журчанье струй, Порой белянки черноокой Младой и свежий поцелуй, Узде послушный конь ретивый, Обед довольно прихотливый, Бутылка светлого вина, Уединенье, тишина: Вот жизнь Онегина святая...

Отметим, кстати, *поцелуй* и *уединенье*. Примеры перечислений легко продолжить, но вернемся к лексике.

ТАЙНЫЕ СВИДАНИЯ – Ср.: *Преследовать любовь, и вдруг Добиться тайного свиданья... И после ей наедине Давать уроки в тишине!*

КРАЙ ПУСТЫННЫЙ – Ср.: *Брожу над озером пустынным, И far niente мой закон; В глуши что делать в эту пору? <...> Сиди под кровлею пустынной, Читай: вот Прадт, вот W. Scott; Бог помочь вам, друзья мои, И в бурях, и в житейском горе, В краю чужом, в пустынном море И в мрачных пропастях земли!*

ГОЛУБКА ДРЯХЛАЯ С УТРА ТОРЧИТ В ГОСТИНОЙ, НЕ ДРЕМЛЕТ, БЛЯДЬ – Ср.: *Подруга дней моих суровых, Голубка дряхлая моя! <...> Ты под окном своей светлицы Горюешь, будто на часах, И медлят поминутно спицы В твоих наморщенных руках, Наша ветхая лачужка И печальна и темна. Что же ты, моя старушка <...> Или дремлешь под жужжаньем Своего веретена?; Уже старушки нет – уж за стеною*

Не слышу я шагов ее тяжелых, Ни кропотливого ее дозора (причем дремлешь из одного стихотворения, наложившись на кропотливый дозор из другого, оборачивается газетным [враг] *не дремлет*, кощунственным по адресу и хрестоматийной голубки дряхлой, и советских идеологом)²;

ПРЕДЕЛЫ ПОТАЕННЫ – Ср.: *И с ними гибель разослал К соседям в чуждые пределы; Утихла брань племен; в пределах отдаленных Не слышен битвы шум и голос труб военных; Вином и злобой упоенны, Идут убийцы потаенны; И Кереры дочь уходит. И счастливица за собой Из элизия выводит Потаенною тропой.*

И так далее – вплоть до венчающего эту серию чудного мгновенья в финале.

Но не весь лексикон стихотворения пушкинский. У Пушкина есть *холстина, норки, рожки, слуги, коляски, шпильки* (в прозе), *панталоны, юбка*, но нет ни прилагательного *хамский*, ни *шторок*, ни *ухмылок*, ни вполне уместной в Михайловском *хворостины*, кивающей на Крылова (*Предлинной хворостиной Мужик Гусей гнал в город продавать*)³. В коляске со шторками соблазнительно усмотреть отсылку к финалу «Коляски» Гоголя, где обыграна неудача попытки укрыться в этом экипаже, но там вместо *шторок* фигурируют *дверцы, кожа и фартук*⁴. Впрочем, экипаж как место любовного свидания имеет почтенную родословную. Классический пример – в «Госпоже Бовари» (свидание Эммы с Леоном в кружащей по Руану карете со шторками), а в ослабленном виде сходный топос находим и у Пушкина, воображающего роман с красавицей-калмычкой (*Друзья! не всё ль одно и то же: Забыться праздною душой В блестящей зале, в модной ложе, Или в кибитке кочевой?*⁵) и наслаждающегося санными прогулками с сельскими подругами:

Суровую зимой я более доволен, Люблю ее снега; в присутствии луны Как легкий бег саней с подругой быстр и волен, Когда под сободем, согрета и свежа, Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

Другой поэт роскошным слогом Живописал нам первый снег И все оттенки зимних нег; Он вас пленит, я в том уверен, Рисуя в пламенных стихах Прогулки тайные в санях; здесь Пушкин отсылает читателя «Онегина» к «Первому снегу» Вяземского:

*Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость! Кто в тесноте саней с красавицей молодой, Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой, Жал руку, нежную в самом сопротивленьи, И в сердце девственном впервой любви смятенья, И думу первую, и первый вздох зажег*⁶.

Наличие в стихотворении современного языкового слоя заявлено провокационным употреблением слова *блядь*, да еще по адресу священного символа пушкинианы – Арины Родионовны⁷. Не то чтобы Пушкин в письмах, да и стихах, чурался общенной лексики – обилие прочерков в его изданиях говорит само за себя. Ср.:

Так точно, позабыв сегодня Проказы младости своей, Глядит с улыбкой ваша сводня На шашни молодых <блядей> («Дельвигу», 1821); и замечание о грибоедовской Софье, которая «начертана не ясно: не то <блядь>, не то московская кузина» (1825, письмо А.А. Бестужеву как раз из Михайловского).

Но это слово он мог употребить только в предметном значении «проститутка», а не в обобщенно осуждающем междоиметном⁸.

Для современной струи лосевского голоса характерна озабоченность сегодняшнего (= советских времен) посетителя или экскурсовода музея-усадьбы проблемой жилищного кризиса – взгляд на жизнь Пушкина через зощенковские очки⁹. Зощенковская интонация одновременно и огрублена – употреблением мата – и облагорожена – непринужденным владением пушкинским слогом и пометами интеллигентского дискурса, например, иноязычным выражением *à la gitane*, намекающим на «Цыган»¹⁰, но у Пушкина не зафиксированным¹¹. В результате голос лирического «я» звучит на некой единой сказовой ноте – приבלатненно-интеллигентской, отдающей разговорами на андеграундной кухне и поисками «хаты» для решения «гормонального вопроса».

2

Бытовой мотивировкой жилищного лейтмотива служит известная теснота пушкинского домика в Михайловском¹² и прозрачность для окружающих – не только для Арины Родионовны, но и для заехавшего на один день гостя – так называемого крепостного романа Пушкина¹³ и вообще любых его передвижений. Тема нарушения *privacy*, трактованная в стихотворении комически, не была чужда Пушкину. Хотя мотив «хамской ухмылки слуг» в его текстах не появляется, сама коллизия открытости любовных отношений посторонним взглядам и воздействиям возникает у него неоднократно. Ср. эротический сон Татьяны:

Моел – сказал Евгений грозно, *И шайка вся сокрылась вдруг*; *Оста-
лася во тьме морозной Младая дева с ним сам-друг*; *Онегин тихо увлека-
ет Татьяну в угол и слагает Ее на шаткую скамью И клонит голову свою
К ней на плечо*; *вдруг Ольга входит, За нею Ленский*; свет блеснул...;

А через все сцены «Каменного гостя», включая кульмина-
ционную, проходит мотив, который можно условно обозначить
как «при третьем» (не говоря уже о постоянных едких коммента-
риях Лепорелло – «слуги»); ср.:

Дон Гуан. *Я прямо к ней [Лауре] бегу являться. <...> К ней прямо
в дверь – а если кто-нибудь Уж у нее – прошу в окно прыгнуть* (сц. 1);
Лаура. *Друг ты мой!.. Постой... при мертвом!.. что нам делать
с ним?*

Дон Гуан. *Оставь его... <...>*

Лаура. *...Как хорошо ты сделал, что явился Одной минутой поз-
же! у меня Твои друзья здесь ужинали. Только Что вышли вон. Когда б ты
их застал!* (сц. 2);

Дона Анна. *О боже мой! и здесь, при этом гробе! Подите прочь.
<...>*

Дон Гуан. *О пусть умру сейчас у ваших ног, Пусть бедный прах
мой здесь же похоронят Не подле праха, милого для вас, Не тут – не
близко – дале где-нибудь... <...>*

Дон Гуан. *Я, командор, прошу тебя прийти К твоей вдове, где
завтра буду я, И стать на стороже в дверях. Что? будешь?* (сц. 3);

Дон Гуан. *Наслаждаюсь молча, Глубоко мыслью быть наедине
С прелестной Доной Анной. Здесь – не там, Не при гробнице мертвого
счастливица – И вижу вас уже не на коленях Пред мраморным супру-
гом. [Но тут является Статуя, и свидание завершается опять-таки
сценой втроем, на этот раз с исходом, печальным для героя]* (сц. 4).

В «Капитанской дочке» история любви героев разворачи-
вается при постоянном – то благожелательном, то враждебном, «со-
участии» окружающих – Пугачева, его *енаралов* и подручных,
Швабрина, Савельича, Палашки, попадьи, родителей героя и, на-
конец, Екатерины. А поведение Петруши на суде строится,
напротив, на его решении *не вовлекать* в свои оправдания Марью
Ивановну, встречающем неожиданную поддержку со стороны его
отрицательного двойника Швабрина:

«Я хотел было... объяснить мою связь с Марьей Ивановной так же
искренно, как и все прочее. Но... мне пришло в голову, что если назову

ее, то комиссия потребует ее к ответу; и мысль впутать имя ее между гнусными извещениями злодеев и ее самую привести на очную с ними ставку... так меня поразила, что я замялся и спутался... Я выслушал [Швабрина] молча и был доволен одним: имя Марьи Ивановны не было произнесено гнусным злодеем, оттого ли, что самолюбие его страдало...; оттого ли, что в сердце его таилась искра того же чувства, которое и меня заставляло молчать» (гл. 14, «Суд»).

Проблема privacy и ее треугольный любовный вариант занимали большое место и в биографии поэта. В южной ссылке, в Михайловском, а затем в Петербурге он постоянно находился под надзором – Инзова, Воронцова, собственного отца, Третьего отделения, Бенкендорфа, Николая. А на любовном фронте неоднократно становился участником, не всегда удачливым, романов втроем (а то и вчетвером) – упомяну взаимоотношения с Вульфом и Родзянкой вокруг Керн, с Воронцовым и Александром Раевским вокруг Воронцовой, с Ризничем, Собаньским и Яблоновским вокруг Ризнич и, наконец, с Дантесом и Николаем вокруг собственной жены. Реакции Пушкина, как известно, колебались от добродушных до имевших трагические последствия. Так что поиски privacy привлечены Лосевым не без оснований.

А в метапоэтическом плане главной пружиной «жилищного» сюжета, была, конечно, реакция на советский топос «дома-музея поэта (и вообще художника)», в случае Пушкина выразившийся прежде всего в бесконечном муссировании Михайловского, «аллеи Керн» и т. п. Влиятельному подцензурному подрыву этот стереотип впервые подвергся в стихотворении Давида Самойлова «Дом-музей» (1963):

Заходите, пожалуйста. Это Стол поэта. Кушетка поэта. Книжный шкаф. Умывальник. Кровать. Это штора – окно прикрывать. Вот любимое кресло. Покойный Был ценителем жизни спокойной. <...> Здесь он умер. На том канаве. Перед тем произнес изречение Непонятное: "Хочется пе.." То ли песен? А то ли печенья? Кто узнает, чего он хотел, Этот старый поэт перед гробом! Смерть поэта – последний раздел. Не толпитесь перед гардеробом...¹⁴

Применительно к Михайловскому вершинами субверсии стали в прозе «Заповедник» Сергея Довлатова (1983), а в поэзии – «Пушкинские места» Лосева.

Еще один аспект осовременивания пушкинской ситуации – мотив «одевания-раздевания». Сама эта формула и воплощающий ее словарь (*юбка, шпильки, панталоны*) находят опору в текстах Пушкина, но эротическая фиксация на деталях туалета и процессе обнажения принадлежит в основном¹⁵ поэзии более поздней, модернистской, эпохи, откуда, по-видимому, и почерпнута Лосевым. Ср.:

О закрой свои бледные ноги (Брюсов, 1895); *Хочу одежды с тебя сорвать! <...> Уйдите, боги! Уйдите, люди! Мне сладко с нею побыть вдвоем!* (Бальмонт, 1902; заметим потребность в уединении);

Я чту обряд: легко заправить Медвежью полость на лету <...> И помнить узкие ботинки, Влюбляясь в хладные меха... (Блок, 1909, «На островах»; характерен сдвиг в сторону фетишизации одежды и обуви по сравнению с аналогичными сценами у Пушкина и Вяземского);

Глаз змеи, змеи извивы, Пестрых тканей переливы, Небывалость знойных поз... <...> Замиранье, обниманье, Рук змеистых завиванье И искусный трепет ног... И искусное лобзанье, Легкость близкого свиданья И прощанье чрез порог. <...> Умывались, одевались, После ночи целовались, После ночи, полной ласк; Одеяло обвивало, Тело знойное пылало... <...> Прижимались, целовались, Друг со дружкой сплетались, Как с змеею паладин... (Кузмин, «Сети», цикл «Любовь этого лета», 2, 4, 7; 1906; отметим как лексический, так и синтаксический прообраз начала «Пушкинских мест»);

Но отчего же я огневею, Когда мелькает вблизи манто? <...> И что тут прелесть? И что тут мерзость? Бесстыж и скорбен ночной пуант. Кому бы бросить наглее дерзость? Кому бы нежно поправить бант? (Северянин, 1911, тоже «На островах»); *В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом <...> Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева... <...> В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом – Вы такая эстетная, Вы такая изящная... <...> Ножки пледом закутайте дорогим, ягуаровым, И, садясь комфортабельно в ландолете бензиновом, Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше резинового, И закройте глаза ему Вашим платьем жасминовым – Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым!..* (Северянин, 1911; отметим роль экипажа и последовательное использование кода одежды); *Я надела узкую юбку, Чтоб казаться еще стройней* (Ахматова, 1913); *Вдруг припомнила всё – зарыдала, Десять шпилек на стол уронив* (Блок, 1916);

На креслах в комнате белеют Ваши блузки (Вертинский, 1916); **И падает шелковый пояс К ногам его – райской змеей...** <...> **А где-то – гитаны – гитары – И юноши в черном плаще** (Цветаева, 1917)¹⁶; **И падали два башмачка Со стуком на пол. И воск слезами с ночника На платье капал. И всё терялось в снежной мгле Седой и белой** (Пастернак, 1946); **Ты так же сбрасываешь платье, Как роца сбрасывает листья, Когда ты падаешь в объятье В халате с шелковой кистью** (Пастернак, 1949).

Открытая поэтами Серебряного века и разрабатывавшаяся ими всерьез, иногда с мелодраматическим налетом, эта мотивика подверглась затем решительному снижению – обнажению приема в буквальном смысле – у обэриутов. Ср. у Олейникова:

Я ваши губки Поцеловал, Я ваши юбки Пересчитал. Их оказалось – Всего одна (1927); **У Брозелио у Любочки Нет ни кофточки, ни юбочки, Ну а я ее люблю! За ее за убеждения, За ее телосложение – Очень я ее люблю** (1928?); **Мешают нам наши покровы, Сорвем их на страх подлецам! <...> Проходит в штанах обыватель, Летит соловей – без штанов. Хочу над тобою летать, Отбросивши брюки, штаны и рубашку – Всё то, что мешает пылать. Коровы костюмов не носят. Верблюды без юбок живут. <...> Поверь, облаченье не скроет Того, что скрывается в нас, Особенно если под модным покровом Горит возделенья алмаз** (1932, «Послание, бичующее ношение одежды»); **Без одежды и в одежде Я вчера Вас увидал... <...> – Лиза! Деятель искусства! Разрешите к Вам припасть!** (1932); **Однажды красавица Вера, Одежды откинувши прочь, Вдвоем со своим кавалером До слез хохотала всю ночь. <...> А вьюга за форточкой выла, И ветер стучался в окно** (1937)¹⁷; здесь вероятный источник лосевских *скинуть панталоны и юбку прочь*).

А у Заболоцкого:

Кому нести кровавый ротик, У чьей постели бросить ботинок И дернуть кнопку на груди? <...> О мир, свернись одним кварталом... Одной мышиною норой! (1928; отметим возможный источник лосевской мышиною норки и переключку с северянинским *Кому бы нежно поправить бант?*).

Особенно нагляден параллельный стриптиз – сначала прямой, а затем обратный, с отдельными мастурбациями в точке перелома – героев «Куприянова и Наташи» Введенского (1931),

откуда достаточно привести авторские ремарки и комментарии персонажей:

«Куприянов, снимая важный галстук <...> Наташа (снимая кофту) <...> Куприянов (снимая пиджак) <...> Наташа (снимая юбку) *О Боже, я остаюсь без юбки. Что мне делать в моих покрашенных штанах* <...> Куприянов (снимая брюки) <...> Наташа (снимая штаны) *...уже мои ты видишь сквозь рубашку волоса...* Куприянов (снимая нижние штаны) *Я полагаю, что сниму их тоже... чтоб ближе были наши кожи...* Наташа (снимая рубашку) *Смотри-ка, вот я обнажилась до конца...* Куприянов (снимая рубашку) <...> *Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас, а то мы здесь одни да на иконе Спас, интересно знать, сколько времени мы раздевались?»*

Наш экскурс в область раздетости был бы не полон без «Сна Попова» А.К. Толстого, где этот топос связан не с любовной, а общественной тематикой, но зато перекликается с «Пушкинскими местами» постыдностью публичного раздевания, образом слуги, общим ироническим тоном и особенностями синтаксиса (о них речь впереди). Ср.:

Поздравить он министра в именины В приемный зал вошел без панталон; <...> Темляк на шпаге; все по циркуляру – Лишь панталон забыл надеть он пару. <...> Пусть верхнюю лишь видят половину, За нижнюю ж ответит мне Иван! <...> *Вошел министр. Он видный был мужчина <...> Внушается гражданством дисциплина, А не мундиром, шитым серебром <...> Я ж века сын – так вот на мне визитка! <...> Колеблясь меж надежды и сомненья: Как на его посмотрят туалет, Попов наружу вылез. В изумленье Министр приставил к глазу свой лорнет. «Что это? Правда или наважденье? Никак, на вас штанов, любезный, нет?» <...> «Что это значит? Где вы рождены? В Шотландии? Как вам пришла охота Там, за экраном, снять с себя штаны? <...> Присяжные-бесштанники спасут И оправдают корень возмущенья! <...> «Не мудрствуйте, надменный санкюлот!» <...> Висела пара форменных штанов С мундиром купно через спинку кресел; И в радости уверился Попов, Что их Иван там с вечера повесил – Одним скачком покинул он кровать И начал их в восторге надевать...*

Релевантен А.К. Толстой для «Пушкинских мест» и еще в одном отношении.

Размер, избранный Лосевым для изложения ернического сюжета, – чередование пяти- и двухстопных ямбов с перекрестными женскими и мужскими рифмами (Я5/2жмжм) – имеет влиятельную комическую традицию. Им написаны «<Великодушные смягчает сердца>» (условно: «Деларю») А.К. Толстого:

Вонзил кинжал убийца нечестивый в грудь Деларю. Тот, шляпу сняв, сказал ему учтиво: «Благодарю». Тут в левый бок ему кинжал ужасный Злодей вогнал, А Деларю сказал: «Какой прекрасный У Вас кинжал». Тогда злодей, к нему зашедши справа, Его пронзил, А Деларю с улыбкою лукавой Лишь пригрозил. Истыкал тут злодей ему, пронзая, Все телеса, А Деларю: «Прошу на чашку чая К нам в три часа». Злодей пал ниц и, слёз проливши много, Дрожал как лист, А Деларю: «Ах, встаньте, ради бога! Здесь пол нечист!» Но всё у ног его в сердечной муке Злодей рыдал. А Деларю сказал, расставя руки: «Не ожидал! Возможно ль? Как?! рыдать с такою силой По пустякам?! Я вам аренду выхлопочу, милый, Аренду вам! Через плечо дадут вам Станислава Другим в пример. Я дать совет царю имею право: Я камергер! Хотите дочь мою посвятить, Дуню? А я за то Кредитными билетами отслюню Вам тысяч сто. А вот пока вам мой портрет на память, Приязни знак. Я не успел его ещё обрмить, Примите так!» Тут едок стал и даже горше перца Злодея вид. Добра за зло испорченное сердце Ах! Не простит. Высокий дух посредственность тревожит Тьме страшен свет. Портрет ещё простить убийца может, Аренду ж – нет. Зажглась в злодее зависти отрава Так горячо, Что, лишь надел мерзавец Станислава Через плечо, – Он окунул со злобою безбожной Кинжал свой в яд И, к Деларю подкравшись осторожно, – Хватъ друга в зад! Тот на пол лёг, не в силах в страшных болях На кресло сесть. Меж тем злодей, отняв на антресолях У Дуни честь, – Бежал в Тамбов, где был, как губернатор, Весьма любим. Потом в Москве, как ревностный сенатор, Был всеми чтим. Потом он членом сделался Совета В короткий срок. Какой пример для нас являет это, Какой урок!

его прутковское «К моему портрету»:

Когда в толпе ты встретишь человека, Который наг; Чей лоб мрачней туманного Казбека, Неровен шаг; Кого власы подъяты в беспорядке, Кто, вопия, Всегда дрожит в нервическом припадке, – Знай – это я!*

* Вариант: на коем фрак. – Примеч. Козьмы Пруtkова.

Кого язвят со злостью, вечно новой Из рода в род; С кого толпа венец его лавровый Безумно рвет; Кто ни пред кем спины не клонит гибкой, – Знай – это я: В моих устах спокойная улыбка, В груди – змея!

третья из «Пародий на русских символистов» Владимира Соловьева:

На небесах горят паникадила, А снизу – тьма. Ходила ты к нему иль не ходила? Скажи сама! Но не дразни гиену подозренья, Мышей тоски! Не то смотри, как леопарды мщенья Острят клыки! И не зови сову благоразумья Ты в эту ночь! Ослы терпенья и слоны раздумья Бежали прочь. Своей судьбы родила крокодила Ты здесь сама. Пусть в небесах горят паникадила, – В могиле – тьма;

еще два пародийных стихотворения Соловьева – «Таинственный пономарь» и «Ах, далеко за снежным Гималаем...»¹⁸ и пародийная баллада А.А. Столыпина «Пан Зноско», отредактированная Соловьевым и появившаяся в посмертной книге о нем¹⁹.

Комический потенциал этого размера связан с контрастом длинных и коротких строчек²⁰, а также с повышенной чувствительностью писавшихся им (и Я4/2) серьезных любовных стихотворений²¹. Исследователи возводят его пересадку с европейской почвы к переводной балладе Жуковского «Алина и Альсим»²², предельную трогательность сюжета и повествования которой сегодня трудно читать, не заподозрив авторской иронии.

Одна тематическая составляющая этой группы текстов – любовь (трактовавшаяся всерьез Жуковским и другими лириками, а в пародийном ключе мельком – в «Великодушии», во весь голос – в пародии Соловьева), другая – размышления о поэзии и поэтах (отдельно от любовной темы – у Пруткива, с наложением на нее – в пародии Соловьева на символистов). А в жанровом плане существенно различие между повествовательными балладами («Алина и Альсим», «Деларю») и лирическими стихами, будь то серьезными или пародийными («К моему портрету», «На небесах горят...»). В лирических текстах субъект говорит от 1-го лица, а в балладах в основном самоустраивается, имитируя объективное повествование от 3-го лица. Впрочем, в финале «Деларю» он не удерживается от резонерства (*Какой пример для нас являет это, Какой урок!*), а у Жуковского перемежает рассказ риторическими вопросами-восклицаниями (*Зачем, зачем вы разорвали Союз сердец? Вам розно быть! вы им сказали, – Всеми конец...*)²³.

Лосевское стихотворение совмещает все эти возможности. Оно посвящено любовным злоключениям – но не кого-нибудь, а Поэта. Оно сюжетно. Маска лирического субъекта – повествователя-вопрошателя – все время игриво наплывает на образ самого Пушкина, говоря как бы и от его имени. Кончается же оно то ли моральным, то ли металитературным наставлением поэту-любовнику: *Деревня, говоришь, уединенье? Нет, брат, шалишь. Не от того ли чудное мгновенье мгновенье лишь?*

Сюжетно-тематической опорой на корпус Я5/2жмжм Лосев не ограничивается. В неповторимой интонации «Пушкинских мест» стиховой ритм сплавлен со стаккато тревожных вопросов, несущих тему жилищной неустроенности. Это совмещение оригинально (особенно эффектен, так сказать, вуайеризм по умолчанию строчки *но как же там?*), сама же вопросительность позаимствована из репертуара поэзии Пушкина и его поры. Ср. у Пушкина вопросы разных грамматических типов и с разными вопросительными словами:

Сидишь ли ты в кругу своих друзей, Чужих небес любовник беспокойный?; Сказать ли вам мое несчастье, Мою ревнивую печаль... ?;

Кто при звездах и при луне Так поздно едет на коне? Чей это конь неутомимый Бежит в степи необозримой?; Но многие ль и там из вас пируют? Еще кого не досчитались вы? Кто изменил пленительной привычке? Кого от вас увлек холодный свет? Чей глас умолк на братской переключке? Кто не пришел? Кого меж вами нет?;

В глуши что делать в эту пору? Гулять? Деревня той порой Невольно докучает взору Однообразной наготой. Скакать верхом в степи суровой?; Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю Слугу, несущего мне утром чашку чаю, Вопросами: тепло ль? утихла ли метель? Пороша есть иль нет? и можно ли постель Покинуть для седла, иль лучше до обеда Возиться с старыми журналами соседа?;

Наедине застав меня с тобой, Зачем тебя приветствует лукаво?.. Что ж он тебе? Скажи, какое право Имеет он бледнеть и ревновать?.. В нескромный час меж вечера и света, Без матери, одна, полуодета, Зачем его должна ты принимать?; Зачем крутится ветер в овраге, Подъемлет лист и пыль несет... <...>? Зачем арапа своего Младая любит Дездемона... ?;

Сколько их! куда их гонят? Что так жалобно поют? Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают? Долго ль мне гулять на свете То в коляске, то верхом, То в кибитке, то в карете, То в телеге, то пешком?

В том числе вопросы с *где?* Ср.:

Где цвел? когда? какой весною? И долго ль цвел? и сорван кем, Чужой, знакомой ли рукою? И положен сюда зачем? <...> И жив ли тот, и та жива ли? И нынче где их уголок? Или уже они увяли, Как сей неведомый цветок?; Где нивы светлые? где темные леса? Где речка... ?; Меж тем Руслан далеко мчится... <...> И говорит: «Найду ли друга? Где ты, души моей супруга? Увижу ль я твой светлый взор? Услышу ль нежный разговор?; Они поют. Но где Зарема, Звезда любви, краса гарема?; Но где же первый, званый гость? Где первый, грозный наш учитель, Чью долговременную злость Смирил полтавский победитель? И где ж Мазепа? где злодей? Куда бежал Иуда в страхе? Зачем король не меж гостей? Зачем изменник не на плахе?

Размером Я5/2 Пушкин не писал²⁴, зато у других поэтов вопросительная конструкция встречается в этом размере нередко. Ср.:

Когда взойдет денница золотая <...> С душой твоей Что в пору ту? скажи: живая радость, Тоска ли в ней? Когда на дев цветущих и приветных <...> Глядишь порой <...> С душой твоей Что в пору ту? скажи: живая радость, Тоска ли в ней? <...> Что красоты, почти всегда лукавой, Мне долгий взор? (Баратынский);

Что не тогда явились в мир мы с вами, Когда он был Еще богат любовью и слезами И полон сил?.. <...> А что ж теперь? Не скучно ль нам обоим Теперь равно, Что чувство нам, хоть мы его и скроем, Всегда смешно?.. <...> И что топор общественного мненья – Тупой топор? (Ап. Григорьев).

Серия вопросов пунктиром проходит и через балладу Жуковского:

Зачем, зачем вы разорвали Союз сердец? <...> Что пользы в платье золотое Себя рядить? <...> Что жребия страшней такого? И лъзя ли жить? <...> Увы! Алина, что с тобою? Кто твой супруг? <...> На что нам деньги? На веселье. Кому их жаль? <...> Что (мыслит) он такой унылый? Чем огорчен? <...> Скажи, что сделалось с тобою? О чем печаль? Не от любви ль?.. Ах! Всей душою Тебя мне жаль» <...> Но ах! от сердца то, что мило, Кто оторвет? <...> Скажи же, что твоя утрата? Златой бокал?» <...> «Могу ль на этот образ милый Взглянуть хоть раз?» <...> Что новое судьба явила Ее очам? <...> Дрожит, дыханье прекратилось... Какой предмет! И в ком бы сердце не смутилось?.. Ее портрет. <...> За что ж рука твоя пронзила Алине грудь?

Наконец, вопросительные конструкции есть в пародийных стихах А.К. Толстого и Владимира Соловьева, послуживших Лосеву непосредственными ориентирами. Ср.:

*А Деларю сказал, расставя руки: "Не ожидал! Возможно ль? Как?!
рыдать с такою силой По пустыкам?! <...> Хотите дочь мою посвятить,
Дуню?;*

*Слышал ли кто такое обвиненье, Что, мол, такой-то – встречен
без штанов, Так уж и власти свергнуть он готов? И где такие виданы ми-
нистры? Кто так из них толпе кадить бы мог? <...> И что это, помилуй-
те, за дом, Куда Попов отправлен в наказанье? Что за допрос? Каким его
судом Стращают там? Где есть такое зданье? Что за полковник выско-
чил? <...> Ну есть ли смысл, я спрашиваю, в том, Чтоб в день такой,
когда на поздравленье К министру все съезжаются гуртом, С Поповым
вдруг случилось помраченье И он таким оделся бы шутом? <...> И мог ли
он так ехать? Мог ли в зал Войти, одет как древние герои? И где резон,
чтоб за экран он стал, Никем не зрим? Возможно ли такое?;*

Ходила ты к нему иль не ходила?

В лирических стихотворениях корпуса и в прямой речи персонажей вопросительность служит повышению эмоционального тонуса, а морализирующие вопросы рассказчика в балладе Жуковского, заключительная сентенция «Деларю» и массивная риторичность вопросов в финале «Сна Попова» сочетают сочувствие героям с нарративной дистанцией. Именно такую двойственность всячески педалирует лирический субъект Лосева, как бы силящийся войти в положение Пушкина из своего хронологического и культурного далека. Подобное вопрошание прошлого, его героев или собственных предков – распространенная поэтическая формула; ср. раннее стихотворение Цветаевой «Бабушке»:

*Продолговатый и твердый овал, Черного платья раструбы...
Юная бабушка! Кто целовал Ваши надменные губы? Руки, которые в
залах дворца Вальсы Шопена играли... По сторонам ледяного лица –
Локоны в виде спирали. <...> Юная бабушка, – кто Вы? Сколько возмож-
ностей Вы унесли И невозможностей – сколько? <...> Бабушка! Этот
жесточкий мятеж В сердце моем – не от Вас ли?..*

В «Пушкинских местах» эта лирическая позиция обретает неожиданную остроту, будучи применена к гротескной сюжетной коллизии и развиваема в обэриутско-абсурдистском духе. Кста-

ти, обэриуты, как и пародируемые ими поэты Серебряного века, охотно использовали вопросы, в частности в разработке «разделительного» топоса; ср. уже приводившиеся строки:

*И что тут прелесть? И что тут мерзость? Бесстыж и скорбен
ночной пуант. Кому бы бросить наглее дерзость? Кому бы нежно попра-
вить бант?; Кому нести кровавый ротик, У чьей постели бросить ботик
И дернуть кнопку на груди?*²⁵

А свою бытовую опору лосевская вопросительность находит в поощряемом экскурсоводами и литераторами любопытстве широкого читателя ко всем аспектам жизни классика. Ср. в эссе Ахмадулиной, посвященном хранителю Михайловского:

«Кем приходится Гейченко единственному хозяину этих мест, если знает его так коротко и свободно? Счастливая игра – сидеть вечером на разогретой лежанке и спрашивать: какую обувь носил Пушкин зимой в деревне? Какую позу нечаянно предпочитал для раздумья? Когда спрашивал кружку, то для вина, наливки или другой бодрящей влаги? Если никакой не было, куда посылал? ...Откуда-то ему точно известно, что Пушкину угодно и удобно. Прилежный человек спросил: неужели Пушкин не тяготился нетоплеными печами...? Семен Степанович и на это ничего не сказал...» («Мороз и солнце, день чудесный»; 1973)²⁶.

5

Та или иная снижающая – негативная, ироническая, приурочающая – трактовка образа Пушкина имеет долгую традицию, восходящую к хлестаковскому «Ну что, брат Пушкин?» и особенно активизировавшуюся в 20-е и 30-е годы, сначала в ходе футуристического сбрасывания классики с парохода современности, а затем в порядке оппозиции к официальному культу Пушкина, включая хармсовские анекдоты о Пушкине, не умевшем сидеть на стуле.

На стилистике лосевских вопросов могли сказаться вопрошающие заходы Маяковского в «Юбилейном» (1924):

Я тащу вас./ Удивляетесь, конечно?/ Стиснул?/ Больно?/ Извините, дорогой./ У меня,/ да и у вас,/ в запасе вечность./ Что нам/ потерять/ часок-другой?! <...> Как это/ у вас/ говаривала Ольга? <...> Сукин сын Дантес!/ <...> Мы б его спросили:/ – А ваши кто родители?/ Чем вы занимались/ до 17-го года?

Примечательны общий панибратский тон²⁷ и ретроспективная металитературная приблизительность.

Сходную с лосевской сказовую имитацию попыток проникнуть – и даже спроецировать себя – в далекое, но вроде бы житейски понятное советскому обывателю пушкинское время находим у пристально интересовавшегося Пушкиным прозаика – Зошенко 30-х годов²⁸. Ср. пассаж из юбилейной речи оправдома о Пушкине, с «няней» в качестве лейтмотива:

«Итак, сто лет отделяют нас от него!.. А я родился, представьте себе, в 1879 году. Стало быть, был ещё ближе к великому поэту. **Не то чтобы я мог его видеть**, но, как говорится, нас отделяло всего около сорока лет.

Моя же бабушка, ещё того чище, родилась в 1836 году. То есть Пушкин **мог её видеть** и даже брать на руки. Он мог её нянчить, и она **могла**, чего доброго, **плакать на руках**, не предполагая, кто её взял на ручки. Конечно, **вряд ли Пушкин мог её нянчить**, тем более что она жила в Калуге, а Пушкин, кажется, там не бывал...

Мой отец, опять-таки, родился в 1850 году. Но Пушкина тогда уже, к сожалению, не было, а то он, **может быть**, даже и моего отца мог нянчить.

Но мою прабабушку он **наверняка мог уже брать на ручки**. Она, представьте себе, родилась в 1763 году, так что великий поэт **мог запросто приходить к её родителям и требовать, чтобы они дали ему её поддержать и её понянчить...** Хотя, впрочем, в 1837 году ей было, пожалуй, лет этак шестьдесят с хвостиком, так что, откровенно говоря, **я даже и не знаю, как это у них там было, и как они там с этим устраивались...**

Может быть, даже и она его нянчила... Но то, **что для нас покрыто мраком неизвестности, то для них, вероятно, не составляло никакого труда, и они прекрасно разбирались, кого нянчить и кому кого качать.**

И, **может быть**, качая и напевая ему лирические песенки, она, сама того не зная, пробудила в нем поэтические чувства и, **может быть, вместе с его пресловутой нянькой Ариной Родионовной** вдохновила его на сочинение некоторых отдельных стихотворений».

Центральным приемом такая свойская реконструкция прошлого является в исторических разделах «Голубой книги» (1935), с их излюбленным приступом: «Мы живо представляем себе эту сценку»²⁹. Сам Пушкин там снижению не подвергается, но интерпретацию любовной лирики в коммунальном ключе мы находим применительно к Гумилеву. Прочитывая (анонимно) стихи из «Фарфорового павильона»

Казалось, все радости детства Сгорели в погибшем доме. И мне умереть захотелось, И я наклонился к воде. Но женщина в лодке скользнула Вторым отраженьем луны. И если она пожелает, И если позволит луна, Я дом себе новый построю В неведомом сердце ее,

рассказчик переходит к анализу:

«То есть... делая вольный перевод с гордой поэзии на демократическую прозу... поэт, обезумев от горя, хотел было кинуться в воду, но в этот самый критический момент он вдруг увидел катающуюся в лодке хорошенькую женщину. И вот он неожиданно влюбился в нее с первого взгляда, и эта любовь заслонила, так сказать, все его невероятные страдания и даже временно отвлекла его от забот по **принсканию себе новой квартиры**. Тем более что поэт... по-видимому, **попросту хочет как будто переехать к этой даме**. Или он хочет какую-то **пристройку сделать в ее доме**, если она, как он туманно говорит, пожелает и **если позволит луна и домоуправление**.

Ну, насчет луны – поэт приплел ее, чтоб усилить, что ли, поэтическое впечатление. Луна-то, можно сказать, мало при чем. А что касается **домоуправления, то оно, конечно, может и не позволить**, даже если сама эта дама в лодке и пожелает этого, поскольку эти влюбленные **не зарегистрированы и вообще, может быть, тут какая-нибудь недопустимая комбинация**»³⁰.

Эта по-зощенковски житейская метапоэтическая струя в сочетании с зощенковской же игрой в историческую реанимацию и положена в «Пушкинских местах» на музыку квазиэлегических вопрошаний и ритмику иронического разноstopного ямба 5/2. Что же подсказало Лосеву столь удачный сплав деконструктивной установки и опоры на шуточный корпус с образом Пушкина вообще и «Чудным мгновеньем...» в частности?

Некоторые ответы были уже даны выше. Прежде всего, это, конечно, общий статус Пушкина как культовой поэтической фигуры номер один, которая как раз в середине 1970-х годов подверглась демифологизации в «Прогулках с Пушкиным» (1975) Синявского-Терца, причем с упором именно на его репутацию великого любовника, его поэтическую легкость и доступное обсуждению шалопайство.

Донжуанский имидж Пушкина был в свое время обыгран Зощенко в кульминационном эпизоде рассказа «Личная жизнь» (1932), где герой пытается освятить его одобрением свой воображаемый успех на любовном фронте:

«И вдруг у памятника Пушкину я замечаю прилично одетую даму, которая смотрит на меня с бесконечной нежностью и лукавством. Я улыбаюсь в ответ и три раза, играя ногами, обхожу памятник Пушкину... Я подмигиваю Пушкину: дескать, вот, мол, началось, Александр Сергеевич»³¹.

В более общем плане зощенковское подмигивание Пушкину высмеивает популярную и официально санкционированную традицию навязывания себя поэтами (прозаиками, историками, мемуаристами, экскурсоводами, читателями...) в друзья (потомки, соратники, конфиданты, возлюбленные...) классику³². Пример критического осознания претенциозной насильственности подобных игр с Пушкиным находим у Федора Степуна, вспоминающего о давних – еще дореволюционных – разговорах с Цветаевой:

«Было, впрочем, в Марининой манере чувствовать, думать и говорить и нечто не вполне приятное: некий неизничтожимый эгоцентризм ее душевных движений... Получалось как-то так, что она еще девочкой, сидя на коленях у Пушкина, наматывала на свои пальчики его непослушные кудри... Не будем за это слишком строго осуждать Цветаеву. Настоящие природные поэты... живут по своим собственным, нам не всегда понятным, а иной раз и малоприятным законам»³³.

Навязчивость, извинительная у Цветаевой ввиду ее величия, но являющаяся общим местом рассматриваемой традиции, иронически обыгрывается Лосевым. Оригинальный эффект состоит в том, что нехватка *privasy* и «ухмылка соучастья» им не только описываются, но и проецируются на уровень голосоведения: в личную жизнь Пушкина вуайеристски лезет также лирический субъект стихотворения – карикатура на пошлых носителей пушкинского культа³⁴.

При всей вероятной актуальности для Лосева как Зощенко, так и Синявского можно предположить гораздо более ранний авторитетный источник его обращения к пушкинским амурам под знаком «Чудного мгновенья» в формате Я5/2жмжм. История шуточных стихов, написанных этим размером, включает интересные перипетии³⁵, в том числе высказывавшееся одно время предположение, что «Деларю» было не только впервые опубликовано Соловьевым в 1900 г. в составе статьи «Три разговора» – четверть века спустя после смерти А.К. Толстого, но и сочинено им самим в порядке литературной мистификации³⁶. Другое стихотворение корпуса, «На небесах горят паникадила...»³⁷, уже бесспорно при-

надлежащее Соловьеву, появилось тоже в составе статьи – «Еще о символистах» (1895). А в промежутке между ними вышла его статья «Судьба Пушкина» (1897), в которой впервые была поставлена проблема соотношения биографии и переписки Пушкина с его поэтической продукцией, вдохновившая в дальнейшем Вересаева и других исследователей. И одним из лейтмотивов этой статьи была противоречивость обращения Пушкина с образом А.П. Керн:

«Такое раздвоение между поэзией, т. е. жизнью творчески просветленную, и жизнью действительною... иногда бывает поразительно у Пушкина. Люди, незнакомые прежде с биографическими подробностями о нем, нашли, конечно, много неожиданного в новейших изданиях его переписки. Одно из лучших и самых популярных стихотворений нашего поэта говорит о женщине, которая в “чудное мгновение” первого знакомства поразила его “как мимолетное виденье, как гений чистой красоты”... Читатель Пушкина имел прежде полное основание представлять себе если не эту даму, то, во всяком случае, отношение к ней поэта, в самом возвышенном, идеальном освещении. Но теперь... оказывается, что ее образ в стихотворении... подходит к тому, что на юридическом языке обозначается как “сообщение заведомо неверных сведений”. В одном интимном письме, писанном приблизительно в то же время, как и стихотворение³⁸, Пушкин откровенно говорит об этой самой даме³⁹, но тут уже вместо гения чистой красоты, пробуждающего душу и воскрешающего в ней божество, является “наша вавилонская блудница, Анна Петровна”⁴⁰.

К ПРОБЛЕМЕ ИНФИНИТИВНОЙ ПОЭЗИИ
«Устроиться на автобазу...» Сергея Гандлевского

- I **Устроиться** на автобазу
И **петь** про черный пистолет.
К старухе матери ни разу
Не заглянуть за десять лет.
- II Проездом из Газлей на Юге
С канистры кислого вина
Одной подруге из Калуги
Заделать сдуру пацана.
- III В рыгаловке рагу по средам,
Горох с треской по четвергам.
Божиться другу за обедом
Впясть завгару по рогам.
- IV **Преодолеть** попутный гребень
Тридцатилетия. Чем свет
Возить «налево» лес и щебень.
И **петь** про черный пистолет.
- V А не обломится халтура –
Уснуть щекою на руле,
Спросонья вспоминая хмуρο
Махаловку в Махачкале.
1985

На достоинства этого стихотворения обратил внимание Михаил Безродный (*Безродный* 1996: 71–73). Он сформулировал его основной ход – «амбивалентное овладение ценностями крепкого шоферюги» – и указал его важнейшие источники: «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока (1914), «Письмо к матери» Есенина (1924), «На Большом Каретном» Высоцкого (1962) и «Калину красную» Шукшина (1974). Присмотримся к структуре текста и его литературному фону.

Структура

Глубинное решение. В широком интертекстуальном смысле стихотворение следует изошренной минималистской поэтике варьирования одного формального принципа, здесь – того, что я назову абсолютно инфинитивным письмом. Для описания его смыслового потенциала представляется перспективным экстраполировать на поэзию грамматики теорию семантических ореолов метра (см.: *Гаспаров* 1999). Семантическим ореолом инфинитивного письма является «медитация об альтернативном жизненном пути» – либо о «возвышенной версии “своего” образа жизни», либо о «нарочито сниженном, но притягательном “чужом” хабитусе». Идеологической мотивировкой «чужого» варианта часто служит «почвенная тяга» русской интеллигенции, формальной опорой – демократизация поэтического языка, а характерным сюжетным воплощением – мотивы «жизненного пути» и «транспорта в иное», представленные здесь шоферством героя. Такова в самых общих чертах логика «мысленного инфинитивного эксперимента по освоению хабитуса и словаря блатного шофера».

Единство. Минимализм предписывает «монотонное единство» структуры. Все строфы, кроме одной, целиком состоят из инфинитивных предложений. Все предложения, кроме одного, простые, сочиненные паратакисом. У всех инфинитивов один и тот же неопределенный субъект. Все инфинитивы располагаются в началах строк. В тексте всего один личный глагол, одно деепричастие и четыре прилагательных. Нарушений стандартнейшей метрической схемы – 4-ст. ямба – нет. Имеется всего один перенос. Рифмовка традиционная, перекрестная (*жмжм*), точная. Сюжетом служат банальные события из жизни шофера-дальнобойщика, и автомобильная лексика проходит в каждой строфе

(автобаза; канистра; завгар; попутный; руль). Блатной элемент тоже представлен повсюду, хотя сначала приглушенно (черный пистолет; старуха мать).

Разнообразие. Уже последовательное проведение такого многопланового минимализма есть турдефорс, т. е. «богатый» эффект; ему вторит богатство вариаций, нанизываемых на «бедную» основу. Инфинитивность разрабатывается с постепенной аккумуляцией разнообразия и кольцевым замыканием.

Инфинитивами представлены самые разные глагольные формы: возвратные, переходные, с падежным и предложным управлением, с одним, двумя и тремя актантами, с отрицанием и без; совершенного и несовершенного видов – со значениями продолженности (*петь, божиться*), многократности (*возить*), однократности (*заглянуть, заделать, впаять, преодолеть*), начинательности (*устроиться, уснуть*); приставочные и бесприставочные, причем образующие в этом отношении кольцо (*у-строиться – петь... петь – у-снуть*).

Богато стихотворение и тематически – в нем есть работа, путешествия, еда, выпивка, искусство (пение); подруга, секс, друг, враг («отцовская» фигура завгара), мать, сын; жизненный итог, географический простор; учреждения, должности, бог; явь, сон, воспоминания, цитация. Лексика представлена всякая: нейтральная, разговорная, блатная, абстрактная (*преодолеть; тридцатилетие*), топонимика, идиоматика (*впаять по рогам*), метафорика (*гребень*). Примечательно вовлечение «низкой» лексики в пряные паронимии пастернаковско-северянинского типа (*в рыгальке рагу; впаять завгару по рогам*).

Синтаксическое членение строф на инфинитивные конструкции образует эффектную композицию (1 + 1 + 2 – 4 – 0 + 0 + 2 – 1,5 + 2,5 – 4). Сначала длина инфинитивных предложений нарастает от одной строки до целой строфы, потом происходит падение почти до минимума, затем новое, причем иное, динамически сдвинутое нарастание (III: 1,5 + 2, 5) и наконец, вторичное достижение максимума. Разнообразно и расположение инфинитивов по строкам в строфах.

Рассредоточение кульминаций тоже работает на вариативность. Первое сильное место – II строфа: она вся состоит из одного предложения; появление инфинитива оттянуто до последней строки; он управляет двумя дополнениями и тремя обстоятельствами, два из которых, в свою очередь, богато распро-

странены, хотя и без привлечения гипотаксиса. Активно действует «блатное» начало, не только по сути, но и по форме: таково управление обстоятельством причины (*с канистры*) и вся конструкция с *заделать*. Рекордно и обилие разномасштабных явлений: тут и одномоментный (*с канистры... вина*) половой акт, и его долговременные последствия (рождение *пацана*), и широкий пространственный фон (*Газли – Калуга – ...*).

III строфа перебивает инфинитивную инерцию вводом безглагольных предложений и сбоем мелодического размаха. Но в двух последних строках достигается новый рекорд: подчинение инфинитива инфинитиву (*божиться... впаять* в смысле «божиться, что впаяешь») создает двухэтажность предикатов, удваивая модальность описываемого. Эффекту разнообразия в единстве служит также столкновение разных значений трижды повторенного предлога *по* (*по средам, по четвергам – по рогам*) и дважды повторенного дательного падежа (*другу – завгару*). И все это, включая паронимасию с *завгаром* и *рогами*, обеспечивается обращением к блатной идиоматике.

В IV строфе появляются единственный анжамбман и единственная метафора (образ «жизненного перевала») и повышается стилевой регистр текста. Приподнятый словарь (*преодолеть – гребень – тридцатилетия*) и катрен в целом выделены оркестровкой на ударных *-е-*, в том числе в рифмах. Лексически уникальное в тексте *тридцатилетие* исподволь подготовлено сочетанием *за десять лет* в I строфе.

Замыкание. V строфа сочетает продолжение развития с успокоением. Предложение снова растягивается до размеров четверостишия; появляется гипотаксис и с ним личный – придаточный – глагол (*обломится*), а также деепричастие (*вспоминная*). Но структура перекликается как с масштабной II строфой, так и с более рядовыми I и IV, тоже содержащими по три глагола, что мельчит композицию. Сюжетное успокоение-завершение вносит мотив засыпания, перекликающийся с «усыпительными» финалами многих инфинитивных текстов. Кольцевой характер замыканию придают: «детскость» засыпания и щеки, отсылающая к *матери* в I, ретроспективность «воспоминания», а на метрическом уровне – возвращение в заключительной строке к двухударности самой первой. Синтаксически повороту вторит новая, условно-уступительная конструкция *А [если] не...,* подготовленная отрицанием в I и модальной двухэтажностью инфинитивов в III.

Подтексты

Блок

- I **Грешить** бесстыдно, непробудно,
Счет **потерять** ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в Божий храм.
- II Три раза **преклониться** долу,
Семь – **осенить** себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим **прикоснуться** лбом.
- III Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.
- IV А воротясь домой, **обмерить**
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою **отпихнуть**.
- V И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом **переслюнить** купоны,
Пузатый отворив комод,
- VI И на перины пуховые
В тяжелом **завалиться** сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.
1914

Сходны как общий характер инфинитивной моноструктуры и версификация (4-ст. ямб, рифмовка *жмжм*), так и конкретное исполнение: длина текста; синтаксическое членение (с масштабными кульминациями в III и VI строфах); расположение инфинитивов по строкам; появление в последней строфе предикативного сказуемого (*дороже*) и уступительной конструкции (*Да, и такой...*); чередование форм совершенного и несовершенного видов; использование зачина с союзом *а* при повороте сюжета; наличие макси-

мум одного переноса (на границе V и VI строф). Многочисленны также сходства в тематическом развертывании медитаций о «чужом» образе жизни с его душевной черствостью и пьянством, кончающимися засыпанием.

Очевидны и отличия. Прежде всего – четкая трехчастность блоковской композиции: три строфы о грехе, переходящем в покаяние, две с половиной о покаянии, переходящем в грех, и полустрофа «от автора», приемлющая Россию и греховной. Отлично также характерное для одного из типов инфинитивного письма обилие деепричастных оборотов, с виртуозным разнообразием определяющих инфинитивы.

Гораздо больше драматизовано у Блока «амбивалентное тяготение к чужому», заданное начальным инфинитивом *Грешить*. Сначала серию греховно-покаянных инфинитивов и деепричастий хочется приписать мятущейся ипостаси автора. Однако последующее развитие (икота, обмеривание, отпихивание голодного пса, переслюнивание купонов, чаепитие) подрывает такое прочтение: задействуется стереотип вульгарного мещанина, а не грешного, но одухотворенного поэта. Двусмысленность снимается – а неизбытность противоречия подтверждается – заключительной репликой лирического «я», констатирующей раздельность, но прокламирующей приятие. У Гандлевского непроницаемая двусмысленность отчуждения/приятия выдержана до конца.

Блоковская тема «греха/покаяния» оригинально наложена на один из ореолов инфинитивного письма – «однообразную повторность мысленно обозреваемого чужого образа жизни». Блок проецирует эту «дурную повторность» в фабульный лейтмотив «счета, числа, единиц исчисления», который скрещивает с «греховностью». Сначала счет и, разумеется, его потеря содержат «одухотворенные» коннотации – щедрой бессчетности загулов, сакральности покаянных акций (дважды трое- и семикратных), вековой масштабности церковных традиций (*столетний... оклад*). Затем, однако, счет принимает откровенно «низкие» черты – обмеривания (*на тот же грош* – прием контраста с тождеством), слюнения купонов и т. п. «Оценивающие» обертоны приданы даже финальному выводу лирического «я», для которого Россия именно *дороже* (а не, скажем, *роднее*) других стран. Счетность сохраняется и в «Устроиться...» (*ни разу, десять лет, одной подруге, по средам, по четвергам, тридцатилетия*), но скорее лишь как дань инфинитивному формату и его блоковской реализации, а на роль лейтмотива выдвигается другой элемент – «шоферский».

Высоцкий. Строка *И неть про черный пистолет* отсылает к рефрену известной песни Высоцкого «Большой Каретный».

Рефрен:

- Где твои семнадцать лет?
- На Большом Каретном.
- Где твои семнадцать бед?
- На Большом Каретном.
- Где твой черный пистолет?
- На Большом Каретном.
- Где тебя сегодня нет?
- На Большом Каретном.

Куплет:

Помнишь ли, товарищ, этот дом?
Нет, не забываешь ты о нем!
Я скажу, что тот полжизни потерял,
Кто в Большом Каретном не бывал.
Еще бы, ведь...

Рефрен: – Где твои семнадцать лет? [и т. д.]

Куплет:

Переименован он теперь,
Стало все по новой там, но ты не верь!
И все же, где б ты ни был, где ты ни бредешь –
Нет-нет, да по Каретному пройдешь.
Еще бы, ведь...

Рефрен: – Где твои семнадцать лет? [и т. д.]
1962

Письмо здесь не инфинитивное. Но переключки с «Устроиться...» включают: перемены, скитания, превратности, счет лет, память, жизненный масштаб, дом, ностальгию, топонимику, а также – в рефрене – родственную минималистскую моноструктуру (именную).

Аксенов. Герой Гандлевского мобилен, его «жизненный путь» – географический маршрут. Согласно Безродному за этим стоит протагонист «Калины красной», связанный к тому же с есенинским мотивом покинутой матери. Однако мотив географического разброса не характерен для шукшинского Егора, который шоферит лишь в масштабе колхоза. Зато он присущ другому литературному медиатору между Есениным,

шоферством, размышлениями о смысле жизни и, главное, соотнесенностью с завидующим ему персонажем-интеллектуалом – Володьке Телескопову из «Затоваренной бочкотары» Аксенова (1968). Телескопов постоянно цитирует Есенина, в том числе «Письмо к матери», бывал в Халигалии (о которой эксперт по ней, Дрожжинин, только мечтает), вступает в любовные связи в разных точках своих маршрутов, в пьяном виде орет песни и даже засыпает за рулем. Более того, в автобиографической «Трепанации черепа» фигурирует прибалтийский приятель автора, пьяница-шофер, встреченный где-то в южных степях, который «[г]оворил... без знаков препинания, как Телескопов» (см.: Гандлевский 1996: 15). Связка Шукшин–Высоцкий–Есенин–Телескопов и образует ту «простонародную» изотопию, которая подвергается в стихотворении сказовой обработке.

Пастернак. Однако своей языковой моторикой «Устроиться...» обязано не Телескопову, а инфинитивной поэтической традиции, в частности, возможно, второй половине пастернаковского «Опять Шопен не ищет выгод...»:

- II Задворки с выломанным лазом,
Хибарки с паклей по бортам,
Два клена в ряд, за третьим, разом –
Соседней Рейтарской квартал
<...>
- VII Итак, опять из-под акаций
Под экипажи парижан?
Опять бежать и спотыкаться,
Как жизни тряский дилижанс?
- VIII Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря, – опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать?
- IX Опять в сырую ночь в мальпосте,
Проездом в гости из гостей,
Подслушать пенье на погосте
Колес, и листьев, и костей?

- X В конце ж, как женщина, отпрянув
И чудом сдерживая прыть
Впотьмах приставших горлопанов,
Распятем фортепьян **застыть?**
- XI А век спустя, в самозащите
Задев за белые цветы,
Разбить о плиты общежитий
Плиту крылатой правоты.
- XII Опять? И, посвятив соцветьям
Рояля гулкий ритуал,
Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар.
1931

Это стихотворение содержит целый букет знакомых эффектов – множественность инфинитивов и деепричастий (как у Блока); богатый географический маршрут – Польша, Париж, Киев (как у Гандлевского); поворот, вводимый союзом *a*, и амбивалентный финал (как у обоих). Есть у Гандлевского и прямая, хотя и ерническая, переключка с «Шопеном»: *Проездом из Газлей на Юге*; ср. *Проездом в гости из гостей*. Полускрытой цитатой звучат назывные строчки: *В рыгаловке рагу по средам, Горох с треской по четвергам*; ср.: *Задворки с выломанным лазом, Хибарки с паклей по бортам* (о пастернаковском характере параномасий Гандлевского уже говорилось). А еще в одном стихотворении Гандлевского («Когда, раздвинув острием поляня...»; см.: *Гандлевский* 1995: 81) имя Пастернака появляется рядом с выражением *по рогам*.

«Опять Шопен...» разрабатывает отличный от блоковского – «транспортный» – вариант инфинитивной моноструктуры. *Экипажи, тряский дилижанс и мальпост* ставятся на службу некоторым из многочисленных – прижизненных и посмертных – «переходов» (transitions), составляющих «жертвенную судьбу артиста». Отлична от блоковской и трактовка «инфинитивного иного» – как «идеально возвышенного».

Пастернаковский фон «Устроиться...» этим не ограничивается, включая «Балладу» (1931), начинающуюся с *Дрожат гаражи автобазы* (ср. у Гандлевского *автобазу и завгара*), и две инфинитивные строфы, открывающие стихотворение 1912 г.:

- I **Февраль. Достать чернил и плакать!**
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.
- II **Достать** пролетку. За шесть гривен
Через благовест, через клик колес
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез...

Написанный до блоковского «Грешить...», «Февраль...» намечает многие черты «Шопена»: «конный экипаж», «муки творчества» и воплощающие их рифмы к *плакать* (*слякоть/мякоть/звякать*, кстати, северянинского происхождения). При этом речь идет опять-таки об идеальном «своем ином», а не заведомо «чужом», как у Блока. Гандлевский же в строчке *И неть про черный пистолет* успешно амальгамирует словесную цитату из «низкого» Высоцкого со структурной из Пастернака (*Писать о феврале навзрыд*), а через нее и из всего высокого, идеально-творческого варианта инфинитивного топоса.

Симонов. Еще один вероятный источник инфинитивной моторики «Устроиться...» – «Тринадцать лет. Кино в Рязани...» Симонова, само отмеченное влиянием Пастернака:

- II Погоня в Западной пустыне,
Калифорнийская гроза,
И погибавшей героини
Невероятные глаза.
- III Но в детстве можно все на свете,
И за двугривенный в кино
Я мог, как могут только дети,
Из зала **прыгнуть** в полотно,
- IV **Убить** врага из пистолета,
Догнать, спасти, прижать к груди,
И счастье было рядом где-то,
Там, за экраном, впереди.
<...>

VI Как я хочу **придумать** средство,
Чтоб счастье было впереди,
Чтоб хоть на час **вернуться** в детство,
Догнать, спасти, прижать к груди...
1941

Особенно наглядна необязательная переключка с Пастернаком по «монетной» линии: *И за двугривенный в кино...*; ср.: *Достать пролетку. За шесть гривен...* Инфинитивы у Симонова грамматически зависимы (от *можно; мог; хочу; средство, чтоб*), но звучат достаточно автономно благодаря длине последовательности и ее выносу в начало новой строфы. Налицо опять: овладение далекой географией (Рязань – Калифорния – *все на свете*); обращение за медиацией к искусству – кино (ср. выше роль Высоцкого, Шукшина, Есенина и Шопена); виртуальное возвращение в детство в финале. Отмечу характерный иконический эффект – инфинитивностью, коннотирующей «переход в иное», облечен глагол, который и лексически обозначает переход (*Из зала прыгнуть в полотно*; ср. *Перенестись туда; Устроиться на автобазу*), а также мотив «пистолета», среди возможных поэтических источников которого – гл. VI «Евгения Онегина», где *пистолет* упоминается восемь раз, причем впервые в связи с Зарецким, портрет которого насыщен инфинитивами.

Набоков. По устному сообщению Гандлевского, на «Устроиться...» повлиял инфинитивный финал последнего из четырех посланий Набокова «К кн. С.М. Качурину» о виртуальной поездке автора в Россию с подложным паспортом, кончающейся желанием *вернуться* в воспоминания детства, в частности *В пампасы молодости вольной, в техасы, найденные мной*, т. е. в жизнь и смерть по Майн Риду, читанному в детстве и обретенному в эмигрантской реальности.

Я спрашиваю, не пора ли
вернуться к теме тетивы,
к чарующему «чаппаралю»
80 из «Всадника без головы»,

чтоб в Матагордовом Ущелье
заснуть на огненных камнях,
с лицом сухим от акварели,
84 с пером вороньим в волосах.
1947

Переключки включают: программную металитературность; приятие/отвержение «иной» идентичности (маски американского священника в начале и индейца *с пером вороньим в волосах* в конце); экзотическую топонимику; мотивы жизненного цикла (*тут объяснение жизни всей*; совпадает даже «счет лет»: *по истечении почти тридцатилетнего затмения*, т. е. эмигрантского стажа), сна (*но тут зачмокал он спросонья; заснуть на огненных камнях*), крупного плана лица героя – «чужого человека» (*я, впрочем, все скажу тебе о новом, о широкоплечем провинциале и рабе*), детства, дома (*Мне хочется домой. Довольно. Качурин, можно мне домой? В пампасы...*). Но, несмотря на все переодевания и игры с собственной литературной и географической идентичностью, традиционно элитарное лицо Набокова отчетливо проглядывает в тексте – в отличие от амбивалентной масочности Гандлевского.

Межиров. Возможные подтексты обнаруживаются в частично инфинитивных оттепельных стихах советского поэта старшего военного поколения Александра Межирова (кстати, сочувственно поминаемого Гандлевским в «Трепанации черепа»; см.: *Гандлевский* 1996: 53–54) – «Ветровое стекло» и «Соседи» (сборник «Ветровое стекло»; 1961):

- I **Проснуться** в восемь
 И **глядеть** в окно.
 <...> ...
- III По белу свету
 В тряской грузовой.
 <...>
- VIII Я так люблю
 Дорогу **узнавать**,
 Припав к рулю,
 О многом **забывать!**
 Ветровое стекло
- I Ну вот и задал я себе задачу:
 Дышать и жить иначе,
 Чем живу, –
 Так **жить**, как едут эти вот на дачу,
 Куда-то недалеко, под Москву...

- V Так и **дышать** – не корысти в угоду,
Вот так и **жить** – не ради постных щей,
Так **жить**, чтоб много в кузове
Народу.
Так **жить**, чтоб мало в кузове
Вещей...
- VII **Писать** бы мне о Чкалове поэму,
И у крыльца,
На стуже,
Ввечеру
Бить колуном по звонкому полену,
И жизнь **любить**, покамест не умру.
Cocedu

Инфинитивы у Межирова умеренно автономны – есть управляющие слова (*люблю; задача*) и конкретные модальности (*бы*), а инфинитивная серия в первом стихотворении состоит всего из двух инфинитивов. Но налицо мотивы «иноного», «жизни», «перемещения на транспортном средстве» и метахудожественности. Многое при этом выглядит заимствованием из модернистской и советской инфинитивной классики:

Проснуться... – из Сологуба (*Просыпаться утром рано...*; 1913) и Ахматовой (*Просыпаться на рассвете... И глядеть в окно каюты...*; 1917; *Заснуть озорченной, Проснуться влюбленной...*; 1942); *Так жить...* и *Писать...* – из Пастернака (*Так жить, чтобы в конце концов Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов...*; 1956; *Писать о феврале навзрыд*; 1912; *В разлуке с тобой и писать бы*; 1931); *Бить колуном...* – из Маяковского (*Любить – /это значит: <...> блестя топором, / рубить дрова...*; 1928).

В трактовке «иноного» Межиров довольно робок – образ жизни шофера и соседей мало чем отличается от стандартных прописей советского поэтического канона на темы романтики странствий, работы, бескорыстия и коллективизма. Бесспорно новым является, однако, введение в инфинитивную традицию шоферской ипостаси «чужого» и автомобильной – «транспортного средства», да еще в соединении с темой творчества (*Писать бы...*).

Стоит отметить, что выбор в качестве «иноного» некоего плебейского образа жизни, в частности ипостаси простого рабочего

(шофера), не был изобретением советской поэзии. Так, опрошенческие медитации есть – в декадентском ключе – у Сологуба:

Не быть никем, не быть ничем, Идти в толпе, глядеть, мечтать, Мечты не разделять ни с кем, И ни на что не притязать (1894; целое стихотворение); *Сидеть за стеною, работником быть, – О ветер, ты мог бы и стены разбить! Ходить по дорогам из камней и плит, – Он только тревожит, он только скользит! И мертвые видеть повсюду слова, – Прекрасная сказка навеки мертва* («Ветер тучи носит...»; 1902).

Бродский. Как показал О. Лекманов (Лекманов 2000), «Устроиться...» сознательно отталкивается от второго стихотворения «Литовского дивертисмента» Бродского – «Леиклос [улица в Вильнюсе]», в свою очередь, явно восходящего к «Грешить...» Блока:

- I **Родиться** бы сто лет назад
и, сохнувшей поверх перины,
глазеть в окно и видеть сад,
кресты двуглавой Катарины;
 - II **стыдиться** матери, **икать**
от наведенного лорнета,
тележку с рухлядью **толкать**
по желтым переулкам гетто;
 - III **вздыхать**, накрывшись с головой,
о польских барышнях, к примеру;
дождаться Первой Мировой
и **пасть** в Галиции – за Веру,
 - IV Царя, Отечество, – а нет,
так пейсы **переделать** в бачки
и **перелететь** в Новый Свет,
блуждая в Атлантику от качки.
- 1971

Не дублируя убедительных лексических и тематических сопоставлений Лекманова (согласно которому Бродский подменяет «патриотичную русскость» Блока гротескной игрой с «еврейскостью» лирического героя, а Гандлевский возвращает «иному» русскость, но с иронией), сосредоточусь на инфинитивном аспекте вопроса. «Леиклос» – одно из многих инфинитивных стихотворений Бродского, но единственное, написанное 4-ст. ямбом, что дополнительно укореняет его в блоковско-пастернаковской тради-

ции (несмотря на смену рифмовки: *мжмж* вместо *жмжм*). Оно являет образец почти абсолютно инфинитивного письма – за тем исключением, что первый инфинитив дается под знаком оптативного *бы*, далее постепенно забывающегося. Все инфинитивы, кроме одного, располагаются в началах строк. Синтаксическое разнообразие достигается, в отличие от Блока и Пастернака, без обращения к гипотаксису и деепричастиям.

В тематическом плане бегло набрасывается жизнь героя от рождения до смерти, а переход в иное принимает форму реального путешествия (*перебраться*) на транспортном средстве, каковым – в соответствии с инвариантной эмигрантской темой Бродского (характерной для него еще до реальной эмиграции) – оказывается трансатлантический пароход. По-бродски, с упором на альтернативность бытия, трактовано и поворотное *А нет...* (ср. блоковское *А воротясь... Да, и такой...*; пастернаковское *А век спустя...*; гандлевское: *А не обломится...*). Оно вводит не простую перемену точки зрения или линии поведения, а как бы полную отмену смерти и свободный выбор иного варианта жизненного пути – направление, подсказываемое посмертной судьбой художника в «Шопене» Пастернака (об инфинитивах у Бродского см.: *Жолковский 2000*, а также в наст. томе; о «Леиклос» см.: *Жолковский 2005*).

Цветков. У Цветкова в сборнике 1985 г. «Эдем» есть оригинальное инфинитивное стихотворение «быть учителем химии где-то в ялуторовске...», так что влияние на «Устроиться...» не исключено.

- I **быть** учителем химии где-то в ялуторовске
сорок лет садясь к жухлой глазунье
видеть прежнюю жену с циферблатом лица
нерушимо **верить** в амфотерность железа
в журнал здоровье в заповеди районо
- II реже **задумываться** над загадкой жизни
шамкая и шелестя страницами
внушать питомцам инцеста и авитаминоза
правило замещения водородного катиона
считать что зуева засиделась в завучах
и что электрон неисчерпаем как и атом
- III в августе по пути с методического совещания
замечать как осели стены поднялись липы

как выцвел и съежился двухмерный мир
в ялуторовске или даже в тобольске
где давно на ущербе скудный серп солнца

IV **умереть** судорожно поджав колени
под звон жены под ее скрипучий вздох
предстать перед первым законом термодинамики

Гандлевский влияния не подтверждает, но и не отрицает, памятуя, что почитал в Цветкове старшего собрата по цеху еще до его эмиграции (к нему были обращены прощальные стихи «Как просто все: толпа в буфете...»; 1974; см.: *Гандлевский* 1995: 18).

В плане версификации «быть учителем...» экспериментально (нерегулярные строфы белого верлибра без знаков препинания), но примечательно, что эксперимент поставлен на инфинитивном материале, играющем таким образом роль прочного традиционного стержня. «Чужой» образ жизни в географически «ином» месте прослеживается вплоть до смерти и загробного финала. Налицо: характерный словарь инфинитивных медитаций (*быть; видеть; загадка жизни; замечать; умереть*), топонимика; мотивы «пути», отсчета времени (*сорок лет*), возвращения в детство (*судорожно поджав колени*); сосредоточение большинства инфинитивов в началах строк; богатый набор деепричастий, придаточных, однородных членов и эффектное укрупнение плана в «предсмертной» III строфе, где на пять строк всего один инфинитив *замечать*, означающий то ли ежегодно повторяющееся действие в духе предшествующих строф, то ли многократность/растянутость действия во время последней поездки, чем по контрасту готовится развязка – совершенный вид двух глаголов убийственно краткой финальной строфы (*умереть; предстать*).

В семантике новаторскими являются: медитация на тему «сниженного собственного иного», в роли которого берется «среднеинтеллигентское, образованское» (ирония усугубляется коннотациями избранной топонимики – Ялуторовск и Тобольск были местами ссылки декабристов), и насыщение текста химической терминологией (ср. шоферский слой в «Устроиться...»), прокладывающее путь к финальному замещению Бога законом сохранения энергии (в духе зощенковского попа, приходящего к выводу, что Бога нет, одна химия; см.: «Рассказ про попа», 1922; «Исповедь», 1923). Но авторская поза романтического превосходства над «ординарным, бездуховным чужим» традиционна; «Устроиться...» амбивалентнее.

Итак, инфинитивные корни стихотворения Гандлевского ветвятся, уходя в богатую поэтическую подпочву и ставя извечный вопрос о грани между подтекстами и интертекстуальным фоном. Ветвятся они и внутри поэтического корпуса самого Гандлевского, из сотни стихотворений которого около полутора десятков содержат инфинитивные фрагменты: «Чуть свет, пока лучи не ярки...» (1975), «Грешный светлый твой лоб поцелую...» (1978), «Когда волнуется желтеющее пиво...» (1979), «Светало поздно. Одеяло...» (1980), (1984), «Растроганно прислушиваться к лаю...» (1986), «И с мертвыми поэтами вести...», «Все громко тикает...» (1994), «Есть горожанин на природе...» (1996), «Как ангел, проклятый за сдержанность свою...» (1996), «Найти охотника. Головоломка...» (1996), «Так любить – что в лицо не узнать...» (1997), «Раб, сын раба, я вырвался из уз...» (1999), «Мама чашки убирает со стола...» (2000). При этом «Устроиться на автобазу...» (1985), единственное из них целиком инфинитивное, образует кульминацию первого десятилетия подобных опытов.

Память жанра

Кратко остановлюсь на образующей типологический фон «Устроиться...» русской инфинитивной традиции в целом.

Структура. Повторю определение из статьи об инфинитивах Бродского. Под инфинитивным письмом предлагается понимать тексты, содержащие достаточно автономные инфинитивы, т. е.

(а) абсолютные инфинитивы, образующие самостоятельные предложения (типа *Грешить бесстыдно, непробудно*), не подчиняющиеся никаким управляющим словам (типа *чтобы; можно; хочу; желание*) или связкам (в отличие от *Печальная доля – так сложно, Так трудно и празднично жить*) и грамматически не привязанные к конкретным лицам и более специальным модальностям (в отличие от *Быть в аду нам...; Эх, поговорить бы иначе...; Мне бы жить и жить...; Не поправить дня усильями светилен...*); или

(б) протяженные инфинитивные серии, зависящие от одного управляющего слова и развивающие мощную инерцию. Таковы некоторые строфы в «Евгении Онегине», описывающие характер героя (*Какое низкое коварство Полуживого забавлять, Ему подушки поправлять...*), две из четырех строф

державинского «Снигиря» (*Кто перед ратью будет, пылая, Ездить на кляче, есть сухари...*) и почти все фетовское «Я пришел к тебе с приветом...» с его четырьмя анафорическими **Рассказать**.

Многочисленны, разумеется, пограничные случаи. Разнообразны и структурные вариации – от скупых однородных перечислений инфинитивов в одной и той же позиции до разветвленных конструкций с множеством деепричастий, придаточных и обстоятельств. Установка на автономные инфинитивы предполагает высокую риторичность построения, обеспечивающую повторы и строгое соблюдение моноструктуры. Компенсации этого минимализма и служит изошренно вариативное распространение базовой схемы.

Особо интересные случаи – «двухэтажные» инфинитивы, управляемые инфинитивами (*мешать царям друг с другом воевать*) или присоединяемые к ним связками: *Любить – идти... Топтать тоску, не знать ботинок* (Пастернак); *Любить – / это значит: / в глубь двора / вбежать / и до ночи грачей, / блестя топором, / рубить дрова* (Маяковский); *Любить – смотреть в четыре глаза...; Любить – это <...> Ни бытом не дать запугать, ни халатом Себя, ни размолвками, – как им не быть?* (Кушнер).

Семантика. Автономные инфинитивы являются носителями специфического «медитативного» наклонения, не отраженного в «Академической грамматике», которая сосредоточивается на неавтономных конструкциях со значениями желательности, невозможности и т. п. (см.: Русская грамматика 1980: 373–378). Это наклонение, сконструированное многообразной риторической разработкой стихотворного инфинитивного письма, для практической речи нехарактерной, можно считать вкладом поэзии в развитие естественного языка.

Инфинитивное письмо отлично от другого минималистского стиля – назывного (см.: Гаспаров 1997; об именном стиле см.: Иванов 1981; об инфинитивном письме см.: Панченко 1993; Ковтунова 1986: 159–160; Золотова 1998: 460–468; возможны и другие минимализмы, например императивный и даже адъективный; ср. «Все кругом» З. Гиппиус: *Страшное, грубое, липкое, грязное...* и еще 13 подобных строк). Классические *Шепот, робкое дыханье...* и *Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...* представляют описываемое как имеющее место здесь и сейчас. Инфинитивы, напротив, трактуют о некоем «там» – виртуальной реальности, которую поэт держит перед мысленным взором в порядке

«медитации об инобытии» (медитации, насущность которой усиливается благодаря наличию у русского инфинитива также значения повелительности). Кратко намечу основные типовые воплощения и взаимоналожения составляющих этой ядерной формулы.

Медитация предстает в виде глаголов размышления, смотра, вслушивания, воображения, предчувствия, воспоминания, сновидения, а также в виде подтемы «творчество, писание, пение». Жанровый источник этого топоса – традиционная пейзажная и философская лирика.

Тема «иноного», часто называемая впрямую (ср. у Фета: *Одной волной подняться в жизнь иную <...> Упитья вдруг неведомым, родным <...> Чужое вмиг почувствовать своим*), выступает в двух подвидах: (а) возвышенного варианта «своего» (в частности, «поэтического творчества»); (б) сниженного «чужого» – «чуждого», но желанного, важного, интересного (как в «Грешить...» Блока). Источник – традиция нравоучительного изображения «характеров» в сатирах и эпических жанрах.

Переход в иное влечет за собой интерес к реальным и символическим средствам передвижения – лодкам, пролеткам, автомобилям, поездам, пароходам (которые сверхдетерминируются и темой жизненного пути).

Тема «жизни» (само это слово – одно из частых в инфинитивном письме) разворачивается в картины жизненного цикла или типичного дня персонажа или лирического субъекта, в мотивы хода времени, смерти, засыпания/пробуждения и воспоминания/забвения (дополнительно мотивированных медитацией), впадения в детство, возвращения домой. Жанровый источник – аналогичные циклические сюжеты медитативной и повествовательной поэзии.

История. Развитие русского инфинитивного письма начинается еще в силлабический период и сразу обнаруживает ориентацию на иностранные – французские и античные – источники. В сатирах Кантемира есть инфинитивные серии, описывающие как порицаемое, так и образцовое поведение. Риторически ориентированная поэзия XVIII в. богато разрабатывает эти возможности. Пример разоблачительного письма – «На модное остроумие 1780 года» Державина (абсолютные инфинитивы, кроме концовки: *Вот остроумием что часто мы считаем*). У Ржевского есть иронический «Портрет» (1763) влюбленного: *Желать; желав, не знать желанья своего. Что мило, то узреть*

всечасно **торопиться**; *Не видя, **воздыхать***; *увидевши, **крушиться***... и т. д., тоже абсолютно инфинитивный, за исключением последней строки: *Се зрак любовника, несчастного в любви.*

«Снигирь» Державина (1800) переадресовывает «характерное» инфинитивное письмо явно положительному и восхваляемому герою. В «Евгении Онегине» немало традиционно «характерологических» строф – о Евгении в том же ключе, что и о Зарецком (гл. I, IV, VI), но в «Письме Онегина» (гл. VIII; 1831) происходит лирическая апроприация дотоле отчужденного дискурса типа «Портрета» Ржевского: *...как ужасно **Томиться** жаждою любви, **Пылать** – и разумом всечасно **Смирять** волнение в крови; <...> притворным хладом **Вооружать** и речь и взор.* Определенную роль в серьезном освоении инфинитивного письма сыграл, по-видимому, монолог Гамлета «To be, or not to be...», впервые вольно переложенный Сумароковым (1748) и неоднократно переводившийся на протяжении XIX и XX вв. (см.: Жолковский 2000).

Очередной сдвиг в эволюции инфинитивного письма открывает «Одним толчком согнать ладью живую...» Фета (1887) – с образом «творчества как транспорта в иное». За этим, около 1900 г., следует мощный модернистский всплеск, связанный с эстетизацией «иного» – будь то «возвышенно творческого» или «низкого, аморального, декадентского и т. п.» (Гиппиус, Брюсов, Сологуб, Бальмонт, Блок, Анненский, Северянин, Саша Черный, Пастернак, Ахматова, Мандельштам, Г. Иванов, Цветаева, Маяковский, Набоков). Среди советских поэтов выделяю Багрицкого с его «Весной», где переходом в иное оказывается превращение в зверя и даже в рыбу: *С площадки **нырнуть**, Раздирая пальто... Чтоб, волком трубя У бараньего трупа, Далекую течку Ноздрями оцупать; Иль в черной бочаге, Где корни вокруг, **Обрызгать** молоками Щучью икру; **Гоняться** за рыбой, **Кружиться** над птицей, **Сигать** кожаном И **бродить** за волчицей, **Нырять**, **подползать** И **бросаться** в угон, Чтоб на сто процентов **Исполнить** закон.*

Новый подъем приходит с поколением шестидесятников – у Ахмадулиной, Кушнера, раннего Бродского. В меньшей степени, но вполне явственно, инфинитивное письмо представлено у Лосева, Цветкова, Седаковой, Кибирова, Иртенева и даже у прозаиков – Саши Соколова и Сорокина.

«НЕУЖЕЛИ...»

Ольга Седакова, «Китайское путешествие. 13»

В мире есть две силы, неизмеримо более сильные, чем разум и знание. Эти силы – безумие и невежество.

Анатоль Франс

Ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра.

Б.М. Эйхенбаум

Мы обратимся к тексту, в котором налицо как построение и игра, так и отражение чувств, но, конечно, не простое, а очень изысканное, тем более что простота выступает тут врагом всего хорошего – мудрости, таланта, утонченности, взаимопонимания, любви.

Неужели и мы, как все,
 как все
 расстанемся?

Знающие кое-что
 о страсти быстрее конца,
 знающие кое-что
 о мире меньше гроша –
 пусть берут, кому нужен, –
 знающие, что эта раковина – без жемчужин,
 что нет ни единой спички, свечки, плошки,
 кроме огня восхищенья,
 знающие, откуда приходит
 звучанье и свеченье, –
 неужели мы расстанемся, как простые невежды?

Не меньше, чем ивы
 вырастать у воды,
 не меньше, чем воды
 следовать за магнитом звезды,
 чем пьяный Ли Бо заглядывать
 в желтое, как луна, вино
 и чем камень опускаться на дно,
 любящие быть вместе –

неужели мы расстанемся, как простые скупцы и грубияны?
 1986¹

Смысловое ядро стихотворения образует оппозиция «любовь как культурная, сложная, утонченная, творческая совместность/разрыв как нечто простое, стандартное, бездарное, вульгарное», и текст оригинально воплощает этот конфликт.

1

Средоточием губительной простоты является, конечно, троекратный вопрос, звучащий в начале, середине и конце монолога героини, открывая, подталкивая и завершая – как бы печально подытоживая, – оптимистическую аргументацию, развиваемую в двух обрамленных этими вопросами фрагментах. Простота выражена и «просто» – словами (*как все, как все, как простые*

невежды, как простые... грубияны), и путем «построения и игры». Действительно, строчки, отведенные под тревожные вопросы, простоваты: они не зарифмованы и представляют собой короткие и синтаксически несложные (по сравнению с обрамленными восьмистрочиями) предложения, бесхитростные речевые акты (прямые вопросы) и незамысловатые риторические конструкции (элементарные сравнения). Но простота эта не безыскусна.

Сохраняя единый тон и формат (*Неужели мы – расстанемся – как – ?*), вопросы варьируются, причем так, что непривлекательность предполагаемого исхода решительно нарастает. Сначала расставание дается почти как неизбежный и потому приемлемый исход, как универсальный закон: в конце концов, расстанутся *все*, жаль/обидно подпасть под общее (читай – простое) правило, но ничего не попишешь. Но затем в разрыве, и довольно неприглядном, виноваты оказываются сами партнеры – *простые невежды*, вопреки их только что перечисленным достоинствам (ведь они такие *знающие*). Этому аккомпанирует знаменательный сдвиг порядка слов. Раньше речь шла о факте расставания, и последним во фразе – и единственным в строке! – было слово *расстанемся*; теперь внимание переносится с факта расставания на его характер, и в конечную позицию – под логический акцент – ставится оборот *как простые невежды*. А в третий раз недостатки партнеров подаются уже как моральные – герои предстают *скупцами* (хотя раньше упоминалось их пренебрежение к деньгам) и *грубиянами* (в противоположность их только что продемонстрированной эмоциональной утонченности), и эти характеристики опять выносятся в сильную финальную позицию.

Неуклонное возрастание «простоты/вульгарности»² обостряет одновременно и оскорбительность, а потому невероятность, расставания, и его неотвратимость (третий вопрос заключает речь героини, дальнейших контраргументов у нее нет). Драматический эффект усилен еще и тем, что этот пик негативности следует за впервые прямо высказанным (в конце второго большого фрагмента) признанием в любви и желании быть вместе. Таким образом, аргументы «за» и «против» контрапунктно нарастают от начала к концу, достигая здесь кульминации.

Если динамика изменений повторного вопроса очевидна, то его неизменная базовая формула (*Неужели мы расстанемся, как... ?*) воспринимается как нечто само собой разумеющееся, естественное. Однако это еще одна иллюзия читательского восприятия.

Начнем с *мы*. Несмотря на вероятность разрыва, речь в стихотворении, в том числе в его тревожно-вопросительной ветви,

последовательно ведется от имени любящих как единой лирической инстанции и не содержит никаких односторонних или взаимных обвинений³. Эта «совместная» перспектива поддержана выбором глагола *расстанемся*, описывающего разрыв как идеально взаимное действие, не инициируемое какой-либо одной из сторон, даже не столько как действие, сколько как некий самопроизвольный процесс, причины которого, возможно, лежат вообще где-то вовне, в природе вещей, воле судьбы и т. п.⁴ Таким образом, из двух этих компонентов базовой формулы один (*мы*) является преимущественно позитивным, а второй (*расстанемся*) если и негативным, то в характерном духе действия неведомых факторов.

Сходный баланс преимущественной на первый взгляд позитивности и убийственной тем не менее негативности стоит и за выбором начального слова, задающего интонацию стихотворения. *Неужели* не простая частица вроде *да, нет, но*, а семантически сложная и потому идиоматичная лексема, недаром трудно поддающаяся переводу на иностранные языки. Эта вопросительная частица выражает сильное удивление говорящего по поводу возможности описываемой ситуации («большинство факторов – за, но победит, скорее всего, против») – очень своеобразного расклада, которым пропитан весь текст.

2

Тот же причудливый баланс виден в соотносительной длине негативных и позитивных фрагментов: 4/16 строк. Причем позитивная аргументация перевешивает не только количественно, но и структурно, так что в целом движение лирического сюжета следует стратегии «отказного движения»⁵: лаконичным опасениям впасть в вульгарность противостоит длинное перечисление надежных, судя по всему, культурных противоядий. Но, несмотря на изощренную разработку именно этой отказной ветви дискурса, с настоящим предъявлением гарантий «совместности», исход ожидается, скорее, негативный.

Самый сильный участок отказной ветви – риторическая конструкция, призванная доказать органичность взаимного притяжения партнеров. Ее стержневым тропом является сравнение лирического «мы» с серией явлений внешнего мира по свойству «любовь к совместности». Тавтологическая бесспорность этого выражения (*любить* и, значит, стремиться *быть вместе*) подкреп-

ляется проекцией на четыре пары тяготеющих друг к другу явлений: *ивы – вода* (природное соседство), *воды – звезды* (закон прилива), *тьяньи Ли Бо – вино* (физиологическая зависимость, освященная и литературным каноном), *камень – дно* (сила тяжести). Пары эти подобраны так, чтобы символически представлять «весь мир»: верх и низ; землю, воду и небо; растения, минералы и человека; жизнь и поэзию (не представлен разве что животный мир). Первая пара задает горизонталь, вторая – движение вверх, третья – вниз, а четвертая, включающая человека, делает тем более естественным стык с *мы* (из третьего проведения вопросительной формулы). Апелляция ко «всему» призвана сообщить «любви-совместности» статус универсального закона⁶, казалось бы непреодолимого, но тем нагляднее свидетельствующего, в составе отказной конструкции, о еще большей универсальности противоположного закона – «принципа распада». И это при том, что общеобязательность последнего, прямо заявленная с самого начала (*как все, как все*), никакого риторического муссирования в тексте не получает – в соответствии с темой «загадочной неотвратимости».

Но простой проекцией на всё организация окружающего мира не ограничивается – налицо и дополнительные, «ненужные», сцепления между членами разных пар. Так, жидкостный мотив связывает практически все четыре пары; физическое тяготение – вторую и третью, а луна, привлеченная для описания вина в третьей паре, перебрасывает связь к звездам второй; более того, причиной приливов является именно луна (и солнце), а не звезды, которым это приписано во второй паре. Эта «необязательная причудливость» связей придает проекции на всё особую ауру утонченности, знаменующей как высокую культуру совместности, так и ее хрупкость.

Первый из двух основных фрагментов (выделенный с обеих сторон пробелами) риторически менее отточен, но не менее настойчив в проведении своей центральной мысли, сосредоточенной на особом духовном превосходстве партнеров (над всеми – *пусть берут*). «Мы» причастны тайнам метафизики, обесценивающей мир, который *меньше гроша* и потому *не нужен*, богатства которого обманчивы (*раковина без жемчужин*), а физическое горение (*спичек, свечек, плошек*) уступает божественному/творческому⁷ огню (*восхищенью, звучанью, свеченью*). Горделиво-скромное (*знающие кое-что*) сознание своей эксклюзивности естественно располагает к совместному противостоянию внешнему миру с опорой лишь на собственные добродетели, ненадежность которых оказалась бы фатальной.

Сходный комплекс мотивов пронизывает и формальную организацию позитивных отрезков – синтаксис и рифмовку. Многое в их синтаксической организации очевидно, но не всё, как и естественно ожидать от текста с установкой на утонченность. Расположенные симметрично, эти отрезки сходны в ряде отношений: в них по 8 строк, и оба построены как сложные и в то же время эллиптические причастные конструкции, относящиеся к не повторенному в них, но естественно прочитываемому *мы* из вопросительной триады. Первый отрезок

Знающие кое-что о страсти быстрее конца,/ знающие кое-что о мире меньше гроша – пусть берут, кому нужен, – знающие, что эта раковина – без жемчужин,/ что нет ни единой спички, свечки, плошки, кроме огня восхищенья,/ знающие, откуда приходит звучанье и свеченье,

состоит из четырех причастных оборотов (длинной в 2, 1, 3 и 2 строки); второй отрезок

Не меньше, чем ивы вырастать у воды,/ не меньше, чем воды/ следовать за магнитом звезды,/ чем пьяный Ли Бо заглядывать/ в желтое, как луна, вино/ и чем камень опускаться на дно,/ любящие быть вместе –

из одного-единственного оборота, управляемого ключевым предикатом *любящие быть вместе*.

В первом отрезке от повторяющегося причастия (*знающие*) зависят: сначала распространенное дополнение; затем аналогичное дополнение плюс поясняющее его сложноподчиненное предложение; затем два придаточных с *что*, одно из которых содержит еще и оборот с *кроме*; и наконец, придаточное с *откуда*. Таким образом, громоздкость подчинений постепенно возрастает, а к концу отрезка немного спадает – наступает успокоение.

Во втором отрезке игра со сложностью поднимается на новый уровень. Единственному причастию (*любящие*), отнесенному в самый конец, подчинены все 8 строк, которые строятся на повторе конструкции «*не меньше, чем*⁸ + инфинитив»: сначала одинарной, длиной в 2 строки, а затем тройной (в одном случае содержащей еще и сравнительный оборот *как луна*), длиной в 5 строк. Поскольку этот наворот подчинений разрешается лишь задним числом – с появлением причастия *любящие*, которое про-

ясняет как общую схему синтаксических зависимостей, так и смысловое основание сравнений, задаваемых словами *не меньше, чем*, постольку отрезок превращается в одну большую головоломку. Но по замыкании всех синтаксических и логических отношений связность, являющаяся синтаксической метафорой совместности, наконец, торжествует, причем именно в качестве сложной, оригинальной, утонченной, а потому хрупкой, уязвимой, не случайно оказывающейся под угрозой со стороны нивелирующих сил простоты⁹.

Параллельно та же фигура прочерчивается в сфере рифмовки. Стихотворение, написанное вольным размером, рифм не избегает, но строится в этом отношении очень капризно. Хотя рифмовка не следует какой-либо четкой схеме, она оказывается необычайно богатой и разнообразной. Если согласиться, что рифма – главный носитель стиховой связности, то налицо опять-таки противопоставление «сложная, тонкая связность/отсутствие связности».

Три негативных вопроса кончаются холостыми клаузулами, в систему рифмовки практически не включаясь, – основная рифменная работа приходится именно на позитивные восьмистишия. Самые «правильные» концевые рифмы – это *нужен – жемчужин, восхищенья – свеченье, воды – звезды, вино – дно*, но их со всех сторон окружают, поддерживают и варьируют более приблизительные созвучия: ассонансная рифма *конца – гроша*; разноударная *водЫ – вОды*; внутренние рифмы-повторы *как все – как все*; анафоры *Знающие кое-что – знающие кое-что – знающие кое-что* и *Не меньше, чем – не меньше, чем*; внутренние ассонансы *звучанье – свеченье, стички – свечки – плошки, Ли Бо – вино, пьяный – грубияны*; и фонетически приблизительный, но просодически и грамматически точный повтор *Не меньше, чем ивы – не меньше, чем воды*, а также эффектный стык *невежды – не меньше*. На фоне этого разветвленного рифменного построения (впрочем, тоже своевольного – ср. холостое *заглядывать*) особенно очевидно отсутствие рифмы в решающем месте второго большого отрезка (*любящие быть вместе*), чем дополнительно подрывается надежда на совместность¹⁰.

4

Важнейший уровень всякого стихотворного текста, особенно текста поэтессы, известной своей эрудицией, филологическими занятиями и переводами с иностранных языков, тем более

текста, входящего в программно интеркультурный, «китайский», цикл¹¹ и к тому же специально посвященного проблеме «культурной утонченности», – это уровень интертекстуальный. Не надеясь охватить все возможное аллюзивное богатство стихотворения Седаковой, сделаем несколько шагов в направлении, подсказываемом единственной в тексте открыто метапоэтической отсылкой – к фигуре *Ли Бо*.

Даже беглое знакомство с поэзией Ли Бо (Ли Тай-бо, 701–762) обнаруживает многообразные переключки стихотворения Седаковой с его жизнью и творчеством. Начать с того, что Ли Бо, большую часть жизни проведший в странствиях и в результате объехавший весь Китай, эмблематичен для цикла, озаглавленного «Китайское путешествие». Далее, к числу его любимых тем и мотивов, часто переплетающихся друг с другом, относятся образы луны, воды, отражения в воде, в частности луны и звезд; вина, чарки, чаши, выпивки с друзьями, опьянения; дружбы, любви и расставания – с женой или друзьями, в том числе поэтами. Весь цикл написан в традиционной женской маске – от лица, в одних случаях жены, муж которой ушел на войну, в других – фаворитки, оставленной императором ради более молодой соперницы. А согласно одной из легенд Ли Бо «утонул, пытаясь обнять отражение луны, в которую был влюблен в предыдущем рождении»¹². Ср.:

Вино (в том числе *янтарное*, т. е. желтое), чаши (в том числе *золотые*), опьянение, луна (в том числе *золотая*), вода, отражение, дружба, разлука, встреча, ход времени:

*За чаркой винной так и не заметил/ Вечерней темноты./<...>/ Я пьяный встал и по луне шагаю:/ Она в ручье, в воде («Развлекаюсь»)*¹³;

*Отведал я балинских вин./ Я их, не зная меры, пил./ И вот уж хмель меня убил/ В красе осенних вод Дунтин («После пьянства, когда мы катались с советником Шу по озеру Дунтин»)*¹⁴;

*Мы выпиваем вместе –/ Я и ты /<...>/ Вторая чарка,/ И восьмая чарка,/ И так мы пьем/ До самой темноты. / И, захмелев,/ Уже хочу я спать;/ А ты – иди./ Потом придешь опять <...> («С отшельником пью в горах»)*¹⁵;

С тех пор, как явилась в небе луна –/ Сколько прошло лет?/ Отставив кубок, спрошу ее –/ Может быть, даст ответ./<...>/ Умирают в мире люди всегда –/ Бессмертных нет среди нас, –/ Но все они любовались лунной,/ Как я люблюсь сейчас./ Я хочу, чтобы в эти часы, когда/ Я слагаю стихи за вином, –/ Отражался сияющий

свет луны/ В золоченом кубке моем («С кубком в руке вопрошаю луну». С. 60–61);

Говорю я тебе:/ От вина отказаться нельзя./<...>/ В золотые бокалы/ Глядит золотая луна («За вином». С. 52–53);

Мы перед разлукой/ Хмельны уже несколько дней./<...>/ Когда же мы встретимся/ Снова, по воле своей,/ И снова откупорим/ Наш золоченый кувшин?/<...>/ Нам в разные стороны/ Велено ехать судьбой –/ Последние кубки/ Сейчас осушаем с тобой («Провожая Ду Фу на востоке округа Лу у горы Шимэнь». С. 77);

Прекрасен крепкий аромат/ Ланьлинского вина./ Им чаша яшмовая вновь,/ Как янтарею, полна./ И если гостя напоит/ Хозяин допьяна –/ Не разберу: своя ли здесь,/ Чужая ль сторона («Среди чужих». С. 98).

Те же мотивы плюс звезды:

Среди цветов поставил я/ Кувшин в тиши ночной/ И одиноко пью вино,/ И друга нет со мной./ Но в собутыльники луну/ Позвал я в добрый час,/ И тень свою я пригласил – / И трое стало нас./ Но разве, – спрашиваю я, –/ Умеет пить луна?/<...>/ Я начинаю петь – и в такт/ Колышется луна... Нам было весело, пока/ Хмелели мы втроем./ А захмелели – разошлись,/ Кто как – своим путем./ И снова в жизни одному/ Мне предстоит брести/ До встречи – той, что между звезд,/ У Млечного Пути («Под луной одиноко пью». С. 57–58);

Остановить бы/ Шестерых драконов... Потом, Небесный Ковш/ Вино наполнив,/ Поить – чтоб каждый/ Намертво был пьян./ Хочу ли/ Знатным и богатым быть?/ Нет!/ Время я хочу остановить («Стихи о краткости жизни». С. 47–48)¹⁶;

О, если б небеса, мой друг,/ Не возлюбили бы вино –/ Скажи: Созвездье Винных Звезд/ Могло ли быть вознесено?/ О, если б древняя земля/ Вино не стала бы любить –/ Скажи: Источник Винный мог/ По ней волну свою струить?/ А раз и небо, и земля/ Так любят честное вино –/ То собутыльникам моим/ Стыдиться было бы грешно./ Мне говорили, что вино/ Святые пили без конца,/ Что чарка крепкого вина/ Была отрадой мудреца./ Но коль святые мудрецы/ Всегда стремились пить вино –/ Зачем стремиться в небеса?/ Мы здесь напьемся – все равно./ Три кубка дайте мне сейчас –/ И я пойду в далекий путь./ А дайте доу выпить мне –/ Сольюсь с природой как-нибудь («О, если б небеса, мой друг...». С. 58–59)¹⁷.

Любовный разрыв, луна, ива, ревность, боль, одиночество, монолог женщины:

Ступени из яшмы/ Давно от росы холодны./ Как влажен чулок мой!/ Как осени ночи длинны!/ Вернувшись домой./ Опускаю я полог хрустальный/ И вижу – сквозь полог –/ Сияние бледной луны («Тоска у яшмовых ступеней». С. 133);

Когда я сбрасывала в ночи/ Пену одежд своих, –/ Он обнимал меня, государь,/ Словно весенний вихрь./ И разве могла я думать тогда/ О женщине Чжао Фэй-янь?/ Но ненависть вместо любви пришла./ И ласку сменила брань/<...>/ И стали немислимо тяжелы/ Мирские мои дела./ И драгоценную шубу свою/ Обменяла я на вино/<...>/ И душа болит, и сердце болит –/ В смятенье живу одна («Песня обиженной красавицы». С. 131–132)¹⁸;

Флейты печальные звуки/ Сон оборвали счастливый./ Циньской деве не спится/ В башне, луной озаренной./ В башне, луной озаренной.../ Год за годом проходит./ Вновь распускается ива./ И расставаньё в Балине/ Сердце томит влюбленной («Флейты печальные звуки...»)¹⁹.

Особого внимания заслуживает соседство в последнем примере *расставания* с образом *ивы*: «при разлуке было принято отламывать веточку ивы и давать уезжающему на память. Поэтому *зеленые ивы* в поэзии обычно встречаются в стихах, описывающих прощание, печаль в разлуке и тоску по отсутствующим»²⁰. В роли символа разлуки – будь то друзей или любовников – ивы выступают у Ли Бо регулярно:

Смотри, как ветви ивы/ Глядят воду – /<...>/ А там красавица/ Сидит тоскливо./ Глядит на север./ На простор долин./ И вот –/ Она срывает ветку ивы/ И посылает – мысленно –/ В Лунтин («Ветка ивы». С. 125)²¹;

Здесь душу ранит/ Самое названьё/ И тем, кто провожает,/ И гостям./ Но ветер./ Зная горечь расставанья./ Все не дает/ Зазеленеть ветвям («Беседка Лаолао». С. 72)²²;

Ивы зелены –/ Мы расстаемься весной./ За вином расстаемься./ За чаркой хмельной./ И по древней дороге/ Ты с лютней пойдешь/ Через сотни ущелий./ Бросающих в дрожь («Провожая Юань Мин-фу, назначенного начальником в Чанцзян». С. 71).

«Ветка ивы», глядящая в воду, но служащая метафорой разлуки, является, конечно, прообразом *ив* Седаковой, *любящих вырастать у воды*, – почему они и привлекаются как аргумент в пользу совместности, – но поминаемых в контексте вероятного расставания. Если вдуматься, то же верно и для использования в ее тексте вина, луны и других образов, часто сопутствующих

у Ли Бо сценам расставания. Но тогда получается, что вся позитивная риторика второго отрезка, нацеленная на упрочение совместности, подспудно работает на ее подрыв. Таким образом, и в интертекстуальной сфере разыгрывается уже знакомый нам сюжет: на первый взгляд преобладают позитивные силы, но загадочным образом – неужели? – победа остается за негативными. Повторена в этой сфере и общая фигура «культурной гиперутонченности»: прямая отсылка к Ли Бо и его излюбленным мотивам активизирует культурную престижность текста, а сокрытие в глубоком подтексте негативных коннотаций знаменует уязвимость эзотерических построений – они не спасают.

5

Разумеется, работа Седаковой с интертекстами не ограничивается китайской сферой, а интересно подключает русские источники. Так, строчка *и чем камень опускаться на дно* в контексте Ли Бо, видимо, соотносится с образом камня на дне реки в «Стихах о Чистой реке»:

Разрешите спросить/ Про Синьянь, что течет вдалеке:/ Так ли камешек каждый/ Там видит на дне человек?/ Отраженья людей,/ Словно в зеркале светлом, видны/<...>/ И лишь крик обезьян,/ Вечерами, среди тишины,/ Угнетает прохожих,/ Бредущих под ясной луной (С. 29).

Но вероятен и русский подтекст – «Три слова» Иннокентия Анненского:

Явись ль гостем на пиру, Иль чтобы ждать, когда умру С крестом купельным, на спине ли, И во дворце иль на панели... Сгорать ли мне в ночи немой, Свечой послушной и прямой, Иль спешно, бурно, оплывая... Или как капля дождевая, – Но чтоб уйти, как в лоно вод В тумане камень упадет, Себе лишь тягостным паденьем Туда, на дно, к другим камням (публ. 1923; подчеркивания Анненского. – А. Ж.)

Переключка есть и по грамматической линии; ср. три инфинитива (*вырастать, следовать, опускаться*) у Седаковой. Но, главное, *камень* Анненского, падающий на дно, чтобы присоединиться в своем символическом уходе к другим *камням*, втайне действует опять-таки наперекор тому, что вроде бы нужно от него

лирической героине Седаковой, зовущей его (кивая на Ли Бо) в свидетели нерасторжимой любовной совместности, а не разрушительного уподобления *всем, всем*.

Аналогичная переключка-полемика с поэзией Серебряного века есть и в первом большом фрагменте: пара *раковина – без жемчужин/ нужен* отсылает к «Раковине» Мандельштама (1911). Ср.:

Быть может, я тебе не нужен, Ночь; из пучины мировой, Как раковина без жемчужин, Я выброшен на берег твой <...> Но ты полюбишь, ты оценишь Ненужной раковины ложь <...> И хрупкой раковины стены, Как нежилого сердца дом, Наполнишь шепотами пены, Туманом, ветром и дождем...

На первый взгляд лирический субъект Седаковой, умудренный мандельштамовским знанием, черпает в нем поддержку, но в действительности их подходы противоположны: у Мандельштама налицо самоотжествление с нежилой раковиной и надежда на благотворное воздействие внешних сил, у Седаковой же раковина дана вчуже, вся надежда не на окружающий мир, а на собственное *свечение*, но и его в конце концов может оказаться недостаточно. Кстати, стихотворение, непосредственно предшествовавшее «Раковине» в книге «Камень», – «Отчего душа так певуча...», кончалось знаменитым: *Неужели я настоящий И действительно смерть придет?*

Мандельштамовский образ и рифма восходят, как известно, к «Открытию Америки» Гумилева (1910) – к финальному монологу Колумба, явного alter ego самого поэта, и его позиция даже ближе к седаковской. Ср.:

«Мой высокий подвиг я свершил, Но томится дух, как в темном склепе <...> Крепкий мех так горд своим вином! Но когда вина не стало в нем, Пусть хозяин бросит жалкий ком! Раковина я, но без жемчужин, Я поток, который был запружен: Спущенный, теперь уже не нужен».

В конце глубоко запрытанной цепочки отсылки опять обнаруживается сознание несправедливой неутешительности подстерегающего итога²³.

Изошренная аллюзивность стихотворения не ограничивается прямыми словесными переключками. Так, своим причастным синтаксисом (и, конечно, характером верлибра) оба восьмистишия могут быть обязаны «Моим предкам» Кузмина, открывавшим его первый сборник «Сети». Ср.:

Моряки старинных фамилий,/ влюбленные в далекие горизонты,/ пьющие вино в темных портах,/ обнимая веселых иностранок;/ франты тридцатых годов,/ подражающие д'Орсе и Брюммелю.../<...>/ сохраняющие веселые рассказы за ромом.../<...>/ играющие в России «Магомета»/ и умирающие с невинным вольтерьянством;/ вы – барышни в бандо,/ с чувством играющие вальсы Маркалью,/ вышивающие бисером кошельки/ для женихов в далеких походах,/ говорящие в домовых церквах/ и гадающие на картах;/ <...>/ и вот все вы:/ хвастающие своими запасами,/ умеющие простить и оборвать/ и близко подойти к человеку,/ <...>/ насмешливые и набожные,/ встающие раньше зари зимою;/ <...>/ разоряющие мужа на платья/ и выдающие своих детей полчаса в сутки;/ <...>/ все вы, все вы –/ вы молчали ваш долгий век,/ и вот вы кричите сотнями голосов,/ погибшие, но живые,/ во мне: последнем, бедном,/ но имеющем язык за вас,/ и каждая капля крови/ близка вам,/ слышит вас,/ любит вас.

Переключка, впрочем, не чисто формальная – Кузмин всячески подчеркивает свое самоотжествление с описанными таким образом предками, адресуясь к ним, кстати, как ко «всем... всем».

Еще более важен другой вероятный кузминский подтекст – четвертое стихотворение цикла «Она» из «Александрийских песен», с его четырехкратным зачином *Разве неправда,/ что...* в монологе несправедливо нелюбимой женщины, перечисляющей свои прелести и заслуги перед любимым, в последнем проведении осознающей, что они *напрасн[ы]*, а затем все-таки цепляющейся за надежду:

*Разве неправда,/ что жемчужина в укусе тает.../<...>/
Разве неправда,/ что я – первая в Александрии.../<...>/ что никто не умеет/ подвести глаза меня искусней/<...>?/
Разве неправда,/ что с тех пор, как я тебя увидала,/ ничего я больше не вижу.../<...>/
Разве неправда,/ что я сама дала тебе айву, откусивши,/ посылала опытных наперсниц,/ платила твои долги до того,/ что продала именье,/ и все уборы отдала за любовные напитки?/
и разве неправда,/ что все это было напрасно?/ Но.../ будет правдой,/ будет правдой/ и то,/ что ты меня полюбишь!*

В этом искусно проинтонированном *Разве...?* естественно предположить один из источников седаковского *Неужели...?* Тем более что уже во второй строке у Кузмина появляется и *жемчужина*.

Более или менее²⁴ разобравшись «с построением и игрой», можно задаться вопросом, какие же «личные чувства» автора выражены с их помощью. Непосредственный смысл стихотворения – размышления лирического субъекта о несправедливой непрочности любви, связывающей утонченных партнеров. Тема эта не заимствованная (у Ли Бо как будто нет ничего подобного, да он и вообще не против одиночества, хотя, странствуя, тоскует по родине и друзьям), а типично современная и специфически седаковская. Более того, характерным образом лирический субъект стихотворения не вполне конкретизирован: им является то ли двойственное «мы», то ли неназванное «я» – скорее всего, героиня, говорящая от имени любовной пары и то ли обращающаяся к возлюбленному, то ли одиноко медитирующая на тревожную тему. Эта тщательно выдержанная неопределенность позволяет думать, что автору дорог и более обобщенный семантический план – хрупкость изоциренных культурных связей перед угрожающими изнутри и извне силами энтропии. Мысль, сходную с афоризмом Анатоля Франса, Седакова высказывает не в лоб, не как шокирующий рационалистический парадокс, а под знаком горестного удивления – *Неужели...?* и развертывает этот интонационный жест в небольшой поэтический шедевр.

ОБ ИНФИНИТИВНЫХ «СТИХАХ УКЛОНИСТА Б. РЫЖЕГО»

Когда арестовали Бродского, Ахматова произнесла свою знаменитую формулу: «Какую биографию делают нашему рыжему!» А несколько лет назад один находившийся на волне славы поэт (и, кстати, образованный филолог) в неформальной обстановке спросил одного видного литературоведа: «Почему вы [имелось в виду специалисты] о нас [имелось в виду современных авторов] не пишете?» – «Не пишем, да? – ответил профессор. – А ты сначала дуба дай!»

Борис Рыжий, который, кстати, считал своим достижением неподражание Бродскому¹, дуба дал – повесился в возрасте 27 лет (7 мая 2001 г.), уже достигнув определенного признания². С тех пор его слава неуклонно растет³.

Борис Рыжий – поэт традиционного, романтико-иронического склада. Речь пойдет об очень представительном его стихотворении, озаглавленном «Стихи уклониста Б. Рыжего» (1998):

Впервые: Шиповник: Историко-филологический сб. к 60-летию Р.Д. Тименчика / Сост. Ю. Левинг и др. М.: Водолей, 2005. С. 96–111.

...поехал бы в Питер...
О. Д.

Когда бы заложить в ломбард рубин заката,
всю бирюзу небес, все золото берез –
в два счета подкупить свиней с военкомата,
порядком забуреть, расслабиться всерьез.

Податься в Петербург, где, загуляв с кентами,
вдруг взять себя в кулак и, резко бросив пить,
березы выкупить, с закатом, с облаками,
сдружиться с музами, поэму сочинить.
1998

Стихи в своем роде образцовые. Зададимся поэтому вопросами, соответствующими их уровню: каков их общепозитический формат, в каком особом, типичном для автора, ключе разработана их тема, чем мотивировано обращение к инфинитивному письму и как в художественном исполнении этих задач проявился несомненный талант Бориса Рыжего?

Глубинное решение

Это стихотворение о поэзии, о том, чтобы *поэму сочинить*. А именно тот подтип метапозитической рефлексии, когда автор заявляет о неготовности или неспособности творить – сочинять стихи на случай, прославлять монарха, родину, идею, любимую. Каламбурное заглавие не случайно: уклонение от армии дает повод для размышлений об уклонении от роли поэта – уклонении, которое так трагически удалось и не удалось Рыжему в его самоубийстве.

Сценарий (а стихи Рыжего всегда драматичны, часто это мини-новеллы с сюжетным поворотом и пуантой) строится по традиционной схеме: поэт заявляет о нежелании писать, как бы уходит в сторону, но тем самым творит стихи, которые мы читаем, а там и открыто возвращается на поэтическую стезю.

В организации этого сценария использовано также типовое противопоставление собственно творчества, вдохновения – деньгам, писательской профессии, литературным институтам. Классическим прототипом тут является, конечно, пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом»; такой ход применен здесь несколько неожиданным образом, но он узнается.

Еще один типовой мотив – готовность заплатить любую цену за объект желаний, таящая в себе, однако, мощный обратный потенциал, что соответствует ироническому замыслу Рыжего. Ср. народный и классический варианты этого мотива:

Когда б имел золотые горы И реки, полные вина, Все отдал бы за ласки, взоры, Чтоб ты владела мной одна. <...> А мне сказал, стыдясь измены: «Ступай обратно в дом отца. Оставь, Мария, мои стены!» – И проводил меня с крыльца. «За ласки, речи огневые Я награжу тебя конем. Уздечко, хлыстик золотые, Седельце шито жемчугом»;

Когда бы Плутус златом Мог смертных жизнь продлить, Рачительно б старался Я золото копить На то, чтоб откупиться Тогда, как смерть явится; Но жизни искупить Не можем мы казною. На что вздыхать, тужить, Сбирать добро, хранить, Коль данну смерть Судьбою Ценой не отворотить? Мне жребий вышел пить И в питии приятном В пирах с друзьями жить, На ложе ароматном Венере послужить (Н. Львов, «Ода XXIII. На богатство (из Анакреона).»)

Кстати, то же анакреонтическое стихотворение известно и в державинском переводе («Богатство»), причем зачин *Когда бы...* налицо у обоих; ср. у Державина: *Когда бы было нам богатством Возможно кратку жизнь продлить...*). Но львовский текст красноречивее в «покупательном» и ряде других отношений, существенных для Рыжего, в частности он инфинитивнее (в пропорции 11/8).

Я не случайно выбрал именно эту, густо инфинитивную, иллюстрацию покупательного мотива. Дело в том, что к инфинитивному письму, – т. е. такому, как в «Устроиться на автобазу» Гандлевского, «Родиться бы сто лет назад» Бродского, «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока, «Февраль. Достать чернил и плакать» Пастернака, «Одним толчком согнать ладью живую» Фета и сотнях подобных стихотворений, написанных за три века русской силлаботоники⁴, – предрасполагает и проблема «писать или не писать». Общий семантический ореол инфинитивной поэзии – это медитация об инобытии субъекта, транспорт или метаморфоза в иное – лучшее, худшее, идеальное, характерное, типовое. Инфинитивное письмо очень подходит для размышлений об альтернативных вариантах жизни, недаром его классический англоязычный образец – «To be, or not to be...»⁵.

У колыбели русского метапоэтического инфинитивного письма стоял Фет, давший безоговорочно утвердительный ответ на вопрос «писать или не писать?»:

Одним толчком **согнать** ладью живую С наглаженных отливами песков, Одной волной **подняться** в жизнь иную, **Учуять** ветер с цветущих берегов, Тоскливый сон **прервать** единым звуком, **Упится** вдруг неведомым, родным, **Дать** жизни вздох, **дать** сладость тайным мукам, Чужое **вмиг почувствовать** своим, **Шепнуть** о том, пред чем язык немеет, **Усилить** бой бестрепетных сердец – Вот чем певец лишь избранный владеет, Вот в чем его и признак и венец!⁶

Борису Рыжему эта техника не была чужда – у него есть более десятка стихотворений либо целиком инфинитивных, либо содержащих значительные инфинитивные фрагменты (и очевидным образом свидетельствующих об опоре на русскую общепозитическую, и в особенности инфинитивную, традицию, в частности на «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока). Приведу некоторые из них, начиная с раннего прообраза «Стихов уклониста...»:

Поездку в Царское Село **осуществить** до боли просто: таксист везет за девяносто, в салоне тихо и тепло. «...Поедем в Царское Село?...» «... Куда там, господи прости, – неисполнимое желание. Какое разочарование нас с вами ждет в конце пути...» Я деньги комкаю в горсти. «... Чужую жизнь **не повторить, не удержать** чужого счастья...» А там, за окнами, ненастье, там продолжает дождик **лить**. Не едем, надо **выходить**. **Купить** дешевого вина. **Купить и выпить** на скамейке, чтоб тени наши, три злодейки, шептались, мучились без сна. **Купить, напиться** допьяна. Так **разобидеться** на всех, на жизнь, на смерть, на все такое, чтоб только небо золотое, и новый стих, и старый грех... Как боль звенит, как льется смех! И хорошо, что никуда мы не поехали, как мило: где б мы ни пили – нам светила лишь царкосельская звезда. Где б мы ни жили, навсегда! («Царское село», с посвящением Александру Леонтьеву, 1996; Рыжий 2003: 67–68; далее указываются страницы этого издания).

Эмалированное судно, окошко, тумбочка, кровать, – **жить** тяжело и неудобно, зато уютно **умирать** <...> И я пытаюсь **приподняться**, хочу в глаза ей **поглядеть**. **Взглянуть** в глаза и – **разрыдаться** и никогда не **умереть** («Эмалированное судно...»; 1997. С. 167);

Поехать в августе на юг на десять дней, **трястись** в плацкарте, играя всю дорогу в карты с прелестной парочкой подруг. **Проститься, выйти** на перрон, качаясь, **сговориться** с первым о тихом домике фанерном под тенью шелестящих крон. Но **позабыть** вагонный мат, тоску и чай за тыщу двести, **вдруг повстречавшись** в том же месте, где расставались жизнь назад. А вечером в полупустой шашлычной с пустотой во взоре **глядеть** в окно и **видеть** море, что бушевало в жизни той («Поехать в августе на юг...»; 1997. С. 152);

От скуки-суки, не со страху подняться разом над собой и, до пуга рванув рубаху, пнуть дверь ногой. Валяй, веди во чисто поле, но там не сразу укокошь, чтоб въехал, мучаясь от боли, что смерть не ложь. От страха чтобы задыхаться, вполне от ужаса дрожать, и – никого, с кем попроситься, кого обнять. И умолять тебя о смерти, и не кичиться, что герой. Да обернется милосердьем твой залп второй («От скуки-суки, не со страху...»; 1998. С. 194);

Это осень и слякоть. И хочется плакать, но уже без желания в теплую мякоть одеяла уткнуться, без стукнуться лбом. А идти и идти никуда ниоткуда, ожидая то смеха, то гнева, то чуда. Ну, а как? Ты не мальчик! Да я не о том – спит штабной подполковник на новой шинели. Прихватить, что ли, туфли его в самом деле? и пойти по дороге своей темно-синей под звездами серебряными, по России, документ о прописке сжимая в горсти («Сколько можно, старик, умиляться острожной...»; 1998. С. 237–238);

С трудом закончив вуз технический, В НИИ каком-нибудь служить. Мелькать в печати периодической, Но никому не говорить. Зимой, вечерами мглистыми Пить анальгин, шипя «говно». Но исхудава, перед дантистами Нарисоваться всё равно. А по весне, когда акации Гурьбою станут расцветать, От аллергической реакции Чихать, сморкаться и чихать. В подъезде, как инстинкт советует, Пнуть кошку в ожиревший зад. Смолчав и сплюнув где не следует, Заматериться невпопад. И только раз – случайно, походя – Открыто поглядев вперед, Услышать, как в груди шарахнулась Душа, которая умрёт («С трудом закончив вуз технический...»; 1998. С. 239);

Сесть на корточки возле двери в коридоре и башку обхватить: выход или не выход уехать на море, на работу забить? («Сесть на корточки возле двери в коридоре...»; 2000. С. 340);

Мальчишкой в серой кепочке остаться, самим собой, короче говоря. Меж правдою и вымыслом слоняться по облетевшим листьям сентября. Скамейку выбирая, по аллеям шататься, ту, которой навсегда мы прошлое и будущее склеим. Уйдем, вернемся именно сюда («Мальчишкой в серой кепочке остаться ...»; 2000–2001. С. 332);

...Вдруг проснувшись в двенадцать утра на скамейке, дрожа с перепоею, и летят по реке катера, и летят облака над рекою – на холодный гранит опершись, поглядеть на себя беспристрастно; всё проходит, особенно жизнь, что особенно нынче прекрасна («Вдруг проснувшись в двенадцать утра...»; 1997, публ.: Знамя. 2003. № 1).

Но вернемся к мотиву поэтического призвания. Вопрос: «Поэт я или не поэт, быть или не быть мне поэтом?» – постоянная тема Рыжего. Ее развивают и варьируют общая установка на

ироническое, а иногда и отчаянное до цинизма снижение всех ценностей, мотивы сомнения в своей избранности, отказа от поэзии в пользу жизни (пьянства, драки), желания/нежелания быть как все и презрения к литературным тусовкам, в одном случае обнажаемое прямым применением верленовской формулы и кончающееся уверенным, в державинских тонах, заявлением о собственном величии.

Да, у меня губа не дура испить вина и вообще. Все прочее – литература. Я вас любил, любовь... Еще: что б вы ни делали, красавцы, как вам б страдать ни довелось, рожденны после нас мерзавцы на вас меня посмотрят сквозь («Дружеское послание А. Кирдянову»; 1998. С. 254).

А вот еще одно стихотворение об отталкивании от институтов литературы:

В одной гостиничке столичной, завесив шторами окно, я сам с собою, как обычно, глотал дешевое вино. ...Всезнайки со всего Союза, которым по хую печаль и наша греческая муза, приехали на фестиваль. Тот фестиваль стихов и пенья и разных безобразных пьес был приурочен к дню рожденья поэта Пушкина А.С. Но поэтесс, быть может, лица и, может быть, фигуры их меня заставили закрыться в шикарных номерах моих... И было мне темно и грустно, мне было скучно и светло, – стихи и вообще искусство, я ненавидел всем назло. Ко мне порою заходили, но каждый был вполне кретин. Что делать, Пушкина убили, прелестниц нету, пью один («В одной гостиничке столичной...»; 1996. С. 71–72).

Так что в «Стихах уклониста...» Рыжий не чисто формально (или поверхностно-каламбурно, в связи с уклонением от военной службы) задается игровым этюдом на тему об отказе от поэзии, а разрабатывает кровно близкую ему проблему – быть или не быть поэтом, вступать или нет в литературу.

Другие характерные мотивы Рыжего, представленные в нашем стихотворении, – пьянство, деньги, природа (облака), приятели, любовь к маскам и розыгрышам, жанр послания друзьям-поэтам, поездка в Питер, поэзия, Музы. Все они неоднократно проходят в его стихах. Чего в нашем стихотворении нет, это смерти, хотя у Рыжего смерть – самая частая тема, представляющая во множестве облиций. Некоторый потусторонний отблеск на текст бросает, пожалуй, его повышенная виртуальность: стихотворение очень позитивное, но в модусе фантазии, что, кстати, тоже располагает к инфинитивному письму.

Оригинальный ход состоит в том, как именно денежный мотив и уклонение от поэзии совмещаются с продажей рукописи и покупкой желанного. В целом, с учетом установки на ключевой композиционный поворот, складывается следующее художественное решение:

«Я» мечтает – чисто виртуально, в модусе инфинитивного инобытия – уклониться от роли поэта, откупиться от поэзии за счет поэтического же капитала, мутировать в обыденную жизнь, пьянство с дружками, но превращает все это в поэзию и чудесным образом возвращается к ней.

Сюжет

Для инфинитивных стихов характерны, как было сказано, виртуальные пространственные перемещения «в иное» (как в фетовском стихотворении), а также разнообразные внутренние и внешние изменения, вплоть до метаморфоз, иногда с маршрутом туда и обратно, иногда с перечислением нескольких возможных, параллельных или, реже, последовательных ходов. Приведу два примера инфинитивного письма с метаморфозами⁷:

*Некогда в стране Фригийской Дочь Танталова была **В горный камень превращенна**. Птицей Пандиона дочь **В виде ласточки летала**. Я же **в зеркало твое** Пожелал бы **превратиться**, Чтобы взор твой на меня **Беспреданно** обращался; Иль **одеждой быть твоей**, Чтобы ты меня касалась, Или, **в воду претворясь**, **Омывать** прекрасно тело; Иль **во благовонну мазь**, Красоты твои **умастить**; Иль **повязкой на груди**, Иль **на шее жемчугами**, Иль твоими б я желал **Быть сандалами**, о дева! Чтоб хоть нежною своей **Жала ты меня ногою** (Н. Львов, «Ода XX к девушке своей (Из Анакреона)»; 1794);*

*На сосне хлопочет **дятел**, У сорок дрожат хвосты... Толстый **снег** законопатил **Все овражки, все кусты**. Чертов ветер с хриплым писком, **Взбив до неба дымный прах**, Мутно-белым **василиском** Бьется в бешеных **снегах**. **Смерть и холод!** Хорошо бы **С диким визгом взвиться ввысь** И **упасть** стремглав в сугробы, **Как подстреленная рысь**... И **выглядывать оттуда**, **Превращаясь в снежный ком**, С безразличием **верблюда**, **Занесенного песком**. А потом – весной **лиловой** – **Вдруг растаять**... **закружить**... И случайную **корову** **Беззаботно напоить** (Саша Черный, «Нирвана»; 1910–1911).*

Особенность «Стихов уклониста...» в том, что виртуальность метаморфоз несколько раз возводится во все более высокую степень, образуя как бы виртуальность внутри виртуальности. Действительно, первый, головокружительно быстрый, виртуальный шаг состоит в очень условной (*когда бы*) метаморфозе – обмене поэтической метафорики (еще один условный элемент) на деньги, причем в единый наглядный образ, призванный воплотить темы продажи рукописи и отказа от поэзии, спрессовываются: пейзажный набросок (*закат, небеса, березы*), серия поэтических клише (*рубин, бирюза, золото*), их буквализация, овеществление и обналичивание⁸. Готовым предметом для этого служит «низкий», но вполне литературный, образ *ломбарда*, которому отводится та роль трансформатора метаморфической энергии, в более традиционном инфинитивном письме исполняемая *фетовской ладьей*, *пастернаковской пролеткой*, кораблями, автомобилями и ракетами, уносящими в иное, с возвратом назад или без. При этом иронически сдаваемые в ломбард поэтические клише, якобы годные лишь для обмена на деньги, в действительности благодаря всей структуре эффектных симметрий и обращений (о которых речь впереди) освежаются, натираются до блеска и ревальвируются, свидетельствуя о неистребимости поэзии.

Но вернемся к серии виртуальных метаморфоз. На воображаемую вырученную сумму предполагается откупиться от призыва, на остаток – *забуреть*⁹ (еще одна метаморфоза) и предаться удовольствиям (*расслабиться*), затем еще и переместиться в более престижный Петербург (Рыжий жил в Екатеринбурге), а там загулять с друзьями.

Тем временем назревает центростремительный поворот, не менее виртуальный, чем предыдущие центробежные. Внутри загула, так сказать в психологическом климате и преувеличенно волевой риторике дружеской пьянки, герой решает завязать (это дано «мужской» стилистикой выражений *взять себя в кулак* и *резко бросив пить*), причем такой переход от пьянства к сочинению стихов – готовый мотив из репертуара Рыжего, для которого мучителен выбор между пьянством и поэзией, но пьянство по-дионисийски служит архетипической житейской почвой творчества.

А далее, не ясно, внутри ли запоя или по предположительном выходе из него, каким-то фантастическим образом – на какие шиши? – имеется в виду выкупить обратно заложенные в ломбард метафоры, чтобы вернуться в литературу и сочинить поэму, – еще одна виртуальная акция, ибо поэм Рыжий не писал, да и считал их сочинение заманчивым, но почти невозможным:

Я скажу тебе, что хотел, но сперва накачу сто грамм <...> Маяковский – вот это да, с оговорками – Пастернак, остальное белиберда. По сей день разумею так. Отыграла музыка вся. Замолчали ребята все. Сочинить поэму нельзя – неприлично и вообще <...> Ну, а ежели не прошло? Ну, а вдруг начнется опять?... («Я скажу тебе, что хотел...»; 1998).

Итак, элементарный сюжет был бы такой: написать стихи о богатстве (*золоте*) поэтического восприятия мира, продемонстрировав, *чем певец лишь избранный владеет... в чем его и признак и венец.*

Несколько более сложный сюжет, с отказным ходом: уклониться от творчества, но все же вернуться к нему.

Дальнейшая разработка: растянуть (в коротком стихотворении из двух четверостиший) отказное движение на несколько все более условных витков, неожиданно, но и убедительно, хотя тоже условно, приводящих назад в поэзию.

Структура эта для инфинитивной поэзии закономерная, но вроде бы ранее не опробованная. Одной из ее опорных мотивировок является типичная для инфинитивного письма установка на счет и исчерпание некоего запаса, состоящая в том, что формально как бы отбивается подсчет однородных инфинитивов, а по содержанию описывается виртуальный жизненный (или суточный) цикл типового субъекта, в его неизбежной конечности – от рождения (пробуждения) до смерти (засыпания) – и измеримости. Такой «обмер всего» обнажен в блоковском «Грешить бесстыдно, непробудно...»:

Счет потерять ночам и дням <...> Три раза преклониться долу, Семь – осенить себя крестом. Кладя в тарелку грошик медный, Три, да еще семь раз подряд Поцеловать столетний, бедный И зацелованный оклад. А воротясь домой, обмерить На тот же грош кого-нибудь <...> Пить чай, отщелкивая счет, Потом переслупить купоны <...> Да, и такой, моя Россия, Ты всех краев дороже мне¹⁰.

Серия маловероятных коммерческих операций Рыжего хорошо мотивирована и в архетипическом плане. Она напоминает еврейские истории о так называемых *люфтменшах*, «людях воздуха», комбинаторах, придумывающих одну за другой все менее реальные сделки; таков, например, сюжет повести Шолом-Алейхема «Менахем Мендл». Борис Рыжий был евреем на одну четверть, но любил демонстративно театрализовать эту сторону своей личности. Он вообще был мастером розыгрыша и манипу-

лящий собственным имиджем и окружающими людьми. Наконец, в поэтическом общении с друзьями-поэтами, в частности с Александром Леонтьевым и Олегом Дозморовым (к которому через эпиграф обращены «Стихи уклониста»), Рыжий любил перевоплощаться в поэта-гусара девятнадцатого века¹¹, работая, так сказать, в маске.

Кстати, по свидетельству Олега Дозморова, «Стихи уклониста...» отвечают на его собственные 1997 г., со строфой, откуда взят эпиграф:

*Были б деньги, уехал бы в Питер, завернул по дороге в Москву.
Странствий северо-западный ветер вытер в парке осеннем листву*¹².

Симметрии, обращения

Наряду с сюжетом тему перевоплощения в иное, метаморфности, творческого превращения всего, в том числе низких реалий жизни и самого отказа от поэзии, в поэзию несет общая установка на орнаментальную, вплоть до зеркальности, симметричную вариативность структур. Все, о чем заходит речь, все, что вовлекается в построение, принимает вид парных, тройных или множественных вариаций, контрастов, обращенных фигур, как бы наглядно демонстрируя превращение всего – пейзажа, ломбарда, пьяного загула – в золото искусства. Приведу несколько ярких примеров, другие встретятся нам при рассмотрении конкретных уровней текста – фонетики, ритма и т. п.

Вторая строка (*Всю бирюзу небес, все золото берез*) симметрично делится пополам не только цезурой, но и множественным параллелизмом конструкций, включающих квантор всеобщности (*всю/все*), вин. пад. ед. ч. плюс род. пад. мн. ч., метафорическую драгоценность элемента пейзажа, звонкое *з* (в *бирюзу* и *золото*) и глухое *с* (в исходе *небес* и *берез*). На это накладывается броский контраст: параномастически сходные *бирюзу* и *берез* структурно противопоставлены: *бирюза* – метафора, как *золото*, *берез* – реалья, как *небес*. Противопоставлена и огласовка: упор на *у* в первой половине (*всю бирюзу*) сменяется двойным *о* (*золото берез*) во второй.

На симметричные пары делится цезурой и рифмующаяся со 2-й строка 4-я (*Порядком забуреть, расслабиться всерьез*), но сделано это на материале не номинативной конструкции (дополнения с зависимым), а глагольной (сказуемое плюс обстоятельст-

во); симметрия же использована не продольная (abab), а зеркальная, зияние (abba). Впрочем, зеркальность была уже и во 2-й строке, которую охватывает паронимасия *бирюзу – берез*. Нечетные строки, 1-я и 3-я, напротив, синтаксически цельные, разветвленные, несмотря на соблюдение цезур и переключку внутренних рифм (*заложить – подкупить*), т. е. парно сходные друг с другом и отличные от четных.

Зеркальная симметрия четных строк осложнится далее во II строфе (о чем ниже), но вернется в заключительной 8-й (*Сдружиться с музами, поэму сочинить*). Здесь обе половины содержат и инфинитивы (как в 4-й), и существительные (как в 3-й), симметрия зеркальна (как в 4-й), но с той разницей, что теперь инфинитивы расположены не в центре зияния, а по краям.

В свою очередь, оборот *сдружиться с музами* варьирует конструкцию, опробованную в негативном ключе (*загуляв с кентами* в 5-й строке), причем переключка не чисто формальна: тем самым *загул* как бы логически превращается в творчество.

Симметрично-трансформативен, собственно, и весь сюжет о закладывании, а затем выкупании метафор/пейзажа.

Инфинитивная структура

Она вполне традиционна, с нарастанием во II строфе. Ее особенность – в непроясненности синтаксических связей, вторящей неосновательности возводимых воздушных замков.

Две строфы схожи, но различны, благодаря характерному развитию к большей сложности. В I строфе четыре инфинитива: первый господствует на пространстве двух строк, это широкое спокойное начало; под второй и его зависимые отведена уже только одна строка, а под третий и четвертый – по пол-строки, так что ритм постепенно учащается; но членения правильные, порядок слов прямой, без инверсий, перебивок и анжамбманов (если не считать перехода от 1-й строки ко 2-й, создающего эффект щедрого расширения). При этом инфинитивное письмо начинается с условного модуса (*когда бы*), которому предстоит постепенно раствориться в обобщенно-неопределенной квазиабсолютной модальности продолжения, по мере того как начальное *бы* забывается и как бы аннулируется.

Неясность структуры – в неопределенности синтаксической связи 1-й полустрофы со 2-й. Зачин *когда бы* настраивает на ожидание последующего *тогда (бы)* (ср.: *Когда волнуется желте-*

ющая нива... – Тогда смиряется души моей тревога), но тире в середине катрена эллиптически: подразумевается то ли (а) *тогда/чтобы на эти деньги подкупить..., то ли (б) продолжение начального списка: *когда бы заложить, подкупить, забуреть... По смыслу вероятнее (а), но формальная ясность смазана, мы уже в виртуальном мире неясных грез.

Еще менее определена синтаксическая связь II строфы с I: происходит уже совершенно бессоюзное нанизывание очередных инфинитивов, начавшееся в конце I строфы: *забуреть – расслабиться – податься – взять в кулак – выкупить*, что как раз типично для инфинитивного письма. Типично и усложнение синтаксиса, в котором, вдобавок к придаточному предложению (с *где*, симметричным начальному *когда*), появляются два деепричастных оборота (*загуляв...; бросив*), увеличивается количество глагольных форм, в том числе инфинитивов (там их было всего 4, теперь их соответственно 8 и 6), появляется двухступенчатая глагольность (*бросив пить*), усложняются порядок слов и несовпадение синтаксических членений со стрококоразделами.

Хотя членения по-прежнему приходятся на концы строк и цезуры, в целом, благодаря деепричастным оборотам в концах строк, возникают своего рода макроанжамбманы, так что первая настоящая остановка возможна лишь после 3-й строки. Максимум густоты и динамизации этих структур приходится на первую половину II строфы, т. е. участок, где в I строфе царило спокойствие; здесь готовится кульминационный поворот, наступающий в 3-й строке; 4-я, напротив, вторит концу I строфы, замыкая всю структуру повтором.

Симметрия стрóf вторит сюжетной симметрии (*заложить, подкупить vs. выкупить*). При этом *выкупить* – действие, обратное к *заложить*, подобное *подкупить* (потратить деньги, да и корень общий), и еще одно маловероятное виртуальное действие.

Как и в I строфе, во II не ясно, как далеко простирается действие союза (там это *когда*, здесь *где*) – до конца строфы, до конца 3-й строки (до *облаками* включительно) или (вопреки пунктуации) только до *кулак*. Казалось бы, выкупание берез должно происходить в исходном ломбарде, т. е. дома, а не в Петербурге (введенном союзом *где*), но, с другой стороны, где же и дружить с музами, как не в Петербурге. Эта структурно-смысловая смазанность служит, конечно, передаче общей атмосферы виртуального, в частности алкогольного, отрешения от суровой логики жизни.

РИТМ

Стихи написаны традиционным 6-ст. ямбом с чередованием мужских и женских рифм. В этом размере почти всегда соблюдается цезура после 3-й стопы, но она может быть мужской (*м*) или дактилической (*д*), иногда неоднозначной (*м/д*) и очень редко вообще отсутствовать (*бц*). Чаще всего, особенно в XX в., в стихотворении применяется либо первый тип (членящий строку на симметричные половины), либо второй (объединяющий ее или разбивающий на три части)¹³. Когда же они сочетаются, переход от одного к другому может играть роль эмфазы, ритмического курсива¹⁴.

В нашем стихотворении первые шесть цезур мужские, а две последние – дактилические. Перелом, происходящий в 7-й строке (на словах: *березы выкупить*), очень резок, он сразу запоминается, ибо накладывается на целый букет параллельных эффектов.

Именно здесь совершается сюжетный поворот от разрушительной растраты себя, денег, поэзии и природы к конструктивному поведению, что подчеркнуто позиционной и иной симметрией контрастирующих глаголов *заложить/выкупить*. Этому вторит обращение порядка слов: впервые в стихотворении дополнение (*березы*) ставится здесь перед инфинитивом, причем оно соответствует последнему члену аналогичного начального перечисления (*золотом берез*), и зеркальность получившейся симметрии акцентирована тем, что остальные члены перечисления (*с закатом, с облаками*) идут после инфинитива и в прежнем порядке¹⁵. Контрастом ко всей предыдущей серии инфинитивов является и сама форма *выкупить* – одна из всего двух в тексте, где ударение не на последнем слоге (вторая – это *расслабиться*), и единственная с ударением на приставке¹⁶.

Таков мощный аккорд сдвигов в разных планах, аккомпанирующий кульминационному повороту событий. Этот радикальный поворот хорошо подготовлен в предыдущей, 5-й строке, где по содержанию он совершается на волевом уровне, а просодически имеют место все шесть метрических и одно лишнее внеметрическое ударение (на *вдруг*), чем подчеркивается энергичное взятие себя в кулак и резкость отказа от пьянства. На резкость работает и аллитерация предударных *р* (*резко бросив*) и грубоватая просторечность самого слова *резко*.

Дактилическая цезура в последней строке менее неожиданна, во-первых, потому что она в стихотворении уже появлялась, а во-вторых, благодаря нейтральному порядку «глагол –

дополнение» (*сдружиться с музами*). Последняя синтагма, *поэму сочинить*, где дополнение предшествует инфинитиву, тоже вполне уравновешенна, поскольку, во-первых, это не предцезурная конструкция, а во-вторых, *поэма* здесь не определенная (в отличие от *берез*, которые упоминались ранее), не конкретная, а размыто-обобщенная – имеет место как бы сложный глагол *поэму-сочинить*.

Лексика

В коротком стихотворении представлены практически все стилистические регистры русской лексики: поэтической (*музы, рубин заката, когда бы*), нейтральной (*сочинить, березы, Петербург, бросить, пить, военкомат*), сниженной по смыслу (*подкупить, ломбард, заложить, выкупить*), сниженно-деловой, разговорной разной социальной окраски (*порядком, податься, в два счета, резко, расслабиться, взять себя в кулак*), просторечной и жаргонной (*забуреть, кенты, свиней*), областной (*с* вместо *из* [*военкомата*]). Эти слои то перемешиваются друг с другом, то образуют отдельные участки, в целом прочерчивая траекторию от высокой лексики к низкой и обратно к высокой, вторящую общей композиции: поэзия – бросить поэзию – вернуться в поэзию. Так словарный репертуар тоже поставлен на службу теме взаимного перетекания, взаимных метаморфоз поэзии и жизни.

Рифма

Рифмовка в стихотворении предельно традиционная, точная (во многом просто грамматическая), перекрестная (*жм*). Все женские рифмы на *а*, чем создается единый гласный стержень стихотворения; мужские же меняются: темное, заднее, низкое *о* в I строфе, острое верхнее *и* в финальных, инфинитивных рифмах. Есть и внутренняя рифмовка: в I строфе полустушишия, образуемые мужской цезурой, более или менее точно рифмуются друг с другом, причем тоже перекрестно (*заложить – небес – подкупить – забуреть*). Во II строфе, по ходу усложнения структуры, положение с цезурой меняется, и четкой звуковой переклички полустушиший нет.

Особый рисунок прочерчен продвижением инфинитивов в финальную позицию, где они, наконец, попадают под рифму. Эта

заключительная рифма (*пить/сочинить*) подготовлена внутренней рифмовкой полустийшей (*заложить/подкупить*) и вообще положением инфинитивов в предцезурной позиции (это еще и *забуреть* и *выкупить*), а также постепенным общим смещением инфинитивов вправо, от начал предложений к концам, в частности из позиций перед дополнениями к более конечным.

В I строфе *заложить* и *подкупить* стоят перед дополнениями, *забуреть* и *расслабиться* не имеют дополнений, *подкупить* и *забуреть* расположены в исходах полустийшей. Во II строфе *податься* и *взять* стоят в начале строк, а в *бросив пить* инфинитив поставлен в конец синтагмы и строки, но он пока еще не того ранга, что вся серия (он не однороден с остальными, подчинен деепричастию). В поворотном *березы выкупить* инфинитив стоит уже в исходе полустийшия и после дополнения. *Сдружиться с музами* – шаг назад, и лишь в *поэму сочинить* инфинитив расположен после дополнения, в конце строки, и притом он в правильном ранге; фонетически финальное *-ить* лежит на хорошо подготовленном пересечении *пить*, *сдружиться* и предыдущего *и* в *сочинить*. В целом стихотворение как бы на наших глазах мутирует, трансформируясь из того типа, где инфинитивы находятся в началах строк, в тот, где они находятся в их концах (оба типа распространены в инфинитивном письме).

Фонетика

В этом плане примечательны как повторы, так и выделяющиеся на их фоне уникальные звуковые пики. Из повторяющихся комплексов назову некоторые наиболее яркие, подвергающиеся метаморфным вариациям: БРЗ: *бирюза* – *берез* – *рубин заката* – *забуреть* – *резко бросив* – *березы*; ЗЛ: *заложить* – *золото* – *загуляв*; СВНЕ: *свиней* – *с воен(комата)*; ЗГ/КЛА: *загуляв* – *взять... в кулак*. Вообще же переключками в стихотворении охвачено почти все.

Некоторые звуки, наоборот, подчеркнута уникальны. Таково единственное *ВЫ-* (и единственное ударное *Ы* в кульминационном *выкупить*).

Еще одно фонетически уникальное слово – *поэма*, с зиянием гласных (в этом отношении к нему приближается только слово *военкомата*, но там зияние нарушено йотированием – [войен]). В написании здесь единственное э. Более того, *поэма* – слово высокого, литературного ряда, и притом с программно-

метапоэтическим значением, и его вершинная роль в стихотворении подчеркнута его фонетической и графической маркированностью.

Особым фонетическим пиком является и оркестровка ключевого слова *музами* на *м*, поддержанная еще одним *м* в слове *поэму* (три *м* на шесть слогов). К этому нет ничего близкого в стихотворении: в I строфе *м* появляется разрозненно, всего три раза, а во II оно начинает аккумулироваться в предпоследней строке (*с закатом, с облаками*), готовя тройной всплеск в финале.

Фонетически выделено также заключительное *сочинить*. Помимо двух *и* в одном слове, единственный раз на весь текст оно содержит звук *ч*, встречающийся в тексте только еще один раз (*в два счета* – если это не *щ*), а строка в целом содержит два шипящих, *ж* и *ч*, оба перед ударным *и*. Единственное другое *ж* (и тоже в составе *жи-*) – в *заложить* в начальной строке стихотворения, так что получается своего рода фонетическое замыкание рамки.

Таковы, по крайней мере, некоторые аспекты стихотворного мастерства, примененного в «Стихах уклониста» Борисом Рыжим, поэтический слух которого Александр Кушнер недаром назвал абсолютным¹⁷.

Примечания и библиография

I

Carpe mortem: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина (с. 13)

¹ В этой статье мы развиваем (без подробных отсылок) наши предыдущие исследования интертекстов, композиции и встроенности этого стихотворения в цикл «Александрийских песен» (Панова 2006, 1: 391–393) и его инфинитивной и других формальных структур (Жолковский 2007).

² Стихотворение упомянуто в письме Кузмина Чичерину от 27 июля 1905 г. (Кузмин 2006: 344), по которому и датируется; впервые опубликовано в «Весах» (1906. № 7), в составе подборки «Александрийских песен».

³ Ср. традицию предсмертных слов в европейской культуре начиная с античности.

⁴ *Эстетика* – от греч. *aisthētikos* – «относящийся к восприятию органами чувств».

⁵ На этом фокусировались декаденты и символисты (А. Емельянов-Коханский, Валерий Брюсов и многие другие), в частности в родственных «Александрийским песням» сюжетах вокруг смерти Клеопатры (см.: Панова 2006, 1: 266–270).

⁶ Верлибром переводили и египетскую лирику – один из источников «Александрийских песен» (согласно самому Кузмину, раскрывшему свои претексты в интервью Н.В. Волькенау, см.: *Морев* 1997).

⁷ Модернистской была, как известно, и музыкальная фактура его песен – в духе Клода Дебюсси, писавшего на «прозу» Пьера Луиса, а именно на «Песни Билитис» (ноты к СУ см.: *Панова* 2006, 2: 272–275); о музыке Кузмина к СУ см.: (*Damaré* 2008).

⁸ Не исключено, что именно на эту поговорку опирается выбор русского эквивалента для горациевского *dulce* как Пушкиным, так и Семеновым-Тянь-Шанским (см. примеч. 20).

⁹ Для «Александрийских песен» характерно внимание к частному человеку, тонкостям его психологических переживаний, вообще все-му тому, что в эпоху Петрарки называлось гуманизм. Не случайно в СУ ключевым становится эпитет *сладкий*, типичный для «Книги песен» («Canzoniere») Петрарки, где он обычно контрастирует с *горечью* (*dolce/amaro*). Но при этом «гуманизм» Кузмина отчетливо модулирует в поэтику модернизма.

¹⁰ Смерть на поле боя наименее подвластна организации, и поэт компенсирует это опорой на готовые клише; смерть патриарха естественна и предсказуема сама по себе.

¹¹ Присутствие родственников, по-видимому, предполагает их лицемерие и общение с ними, но в тексте это не прописано.

¹² Все три сцены разыгрываются исключительно с участием мужчин (если не считать беглого и пренебрежительного упоминания о женщине в III эпизоде), что можно связать с сексуальной ориентацией Кузмина и его творчества, в частности «Александрийских песен» (о гомоэротическом сценарии «Александрийских песен» см.: *Панова* 2005; 2006, 1: 357–368).

¹³ Характерен также поворот в отношении устойчивости избираемых ориентиров. Если смерть патриарха наступает в том же доме, на той же кровати, где родились и умерли его предки, то у самоубийцы дом к моменту смерти ему уже не принадлежит, а сама смерть наступает не в кровати, а в ванне; но, отрываясь от идеи рода, устойчивость перемещается в сферу культуры.

¹⁴ Сходно построено еще одно хрестоматийное стихотворение «Александрийских песен» – «Если б я был древним полководцем...», где самый социально непрестижный, но и самый предпочтительный вариант тоже занимает финальную позицию.

¹⁵ Однако суицидальные настроения в дневниковой записи от 9 марта 1906 г. резко отличаются от гедонистического, под лозунгом *смерть без сожаленья о жизни* («Как люблю я, вечные боги...»), сценария «Александрийских песен»:

«Я все время, не дремля, думал о смерти, и Пр<окопий> Ст<епа-нович> показывал мне револьвер, объясняя, как стрелять. Но ах, как жалко: будет весна, запоют “Х<ристос> в<о>скр<е>се”, не видеть нежных, ярких, плавных красок поморских икон! <...> Дуло у револьвера тонкое, холодное, что-то не то хирургическое, не то фотографическое. Отрава? действующая бы на сердце или мозг, а не на желудок, но где же достать ее? Стащить Варин мышьяк. И неужели, неужели это нужно сделать до Пасхи? Мне было печально и безразлично до отчаянья» (Кузмин 2000: 118–119).

¹⁶ К 1906 г. уже были известны «Песнь арфиста» (с протогорац-анским *capre diem*), кстати, повлиявшая на «Александрийские песни», и «Беседа разочарованного со своей душой», так что Кузмин вполне мог на них ориентироваться.

¹⁷ Дальнейшие ссылки даются на это издание как наиболее близкое по времени к СУ. Там этот фрагмент озаглавлен «Повесть из древне-римской жизни» и включен в цикл «Египетские ночи (Клеопатра)» (1835) в качестве «подготовительного отрывка» (Пушкин 1904: 538–540). Текстуально все перечисленные издания 1900-х годов, как и издание С.А. Венгерова (1910), с ним совпадают.

¹⁸ В этом качестве он, скорее всего, и привлек внимание Кузмина, который незаметно растворил образ Клеопатры из «Египетских ночей» в «Александрийских песнях»; сама она там не появляется, но связанные с ней эпизоды и мифы – неоднократно.

¹⁹ Отсюда, видимо, следующий пассаж в «Приключениях Эме Лебефа» Кузмина (1906):

«И вы думаете, что этот эликсир может сделать бесследным для нашего внешнего вида полет времени, что так же блестящи будут наши глаза, белы зубы, нежны щеки, густы волосы, звонок голос в сорок лет, как и в двадцать?» – так говорила маленькая принцесса Амалия» (Кузмин 1997, 1: 68).

²⁰ Отмечено в комментариях Дж. Малмстада и В. Маркова (Кузмин 1977, 3: 628). Ср. эту оду («*Angustam amice pauperiem pati...*») в переводе А.П. Семенова-Тян-Шанского («Римскому юношеству» [«Военным делом призванный юноша...»]), в частности передачу 1-й строки IV строфы: *Красна и сладка смерть за отечество* (Гораций 1936: 100).

²¹ Тем не менее уже и Гораций со своим *dulce* был вызывающе оригинален:

«В 13-й строке Гораций говорит, что умереть за свою страну сладко и почетно, комментаторы (scholars) возражали по поводу сладости. Почетно, да. Сладко, нет. У этого утверждения нет параллелей в предшествующей литературе. Правда, Тиртей говорит, что <...> пасть за родину – *kalon*, прекрасно, хорошо, благородно... а у Вергилия... Энею при-

ходит в голову... что умереть с оружием в руках – красиво, *pulchrumque mori succurrit in armis* ... У Горация ... романтический взгляд на войну, неспособный пережить реальный боевой опыт» (*West*: 25–26; последняя фраза – это, конечно, намек на бегство с поля боя в II, 7).

²² *Dulce et decorum est pro patria mori:/ mors et fugacem persequitur virum/ nec parcat inbellis iuventae/ hoplitibus timidoque tergo* – Красна и сладка смерть за отечество: А смерть разит ведь также бегущего И не щадит у молодежи Спин и поджилок затрепетавших (пер. Семенова-Тян-Шанского). Налицо, кстати, зародыш медитации о предпочтительности того или иного образа действий перед лицом смерти.

²³ Не исключено влияние на это пушкинское наслаждение боем горациевской строки о сладости смерти за отчизну.

²⁴ Мотив кровати, на которой родились и умерли предки, укоренен также в старинном анекдоте о находчивом моряке, отвечающем на вопросы любопытного:

«Как умер твой отец?» – «Погиб в море». – «А дед?» – «Тоже». – «А прадед?» – «Тоже». – «Как же ты не боишься выходить в море?» – «А где умер твой отец?» – «Дома, в своей постели». – «А дед?» – «Тоже». – «А прадед?» – «Тоже». – «Как же ты не боишься еженощно ложиться в постель?..»

²⁵ Возможно, в изображении пиршества жизни, переходящего в пиршество смерти, Кузмину пригодился прижизненный опыт Петрония как «арбитра изящества», превращавшего день – в ночь, а ночь – в день, ибо вся обстановка смерти поражает именно изяществом. Но в отличие от многих других гедонистов Петроний не был безоглядно расточителен, так что полная параллель с ним и в этом отношении не выдерживается.

²⁶ О сюжете с Антиномом в «Александрийских песнях» см.: *Панова* 2006, 1: 489–490; там же см. библиографию.

²⁷ Своей эстетской безыдейностью это самоубийство отличается и от программно «произвольного жеста» экзистенциалистов (и их предшественника – идейного самоубийцы Кириллова в «Бесах» Достоевского), ибо не призвано ничего (даже тезиса о свободе) никому доказывать, а сосредоточивается исключительно на переживании смерти ради смерти.

²⁸ Оно, кстати, было единственным поступком Клеопатры, который римский мир ей простил. Тем не менее римляне мифологизировали и его.

²⁹ У любимого Кузминым Франса есть сцена предсмертного чтения книги философски настроенным персонажем – Морисом Бротто, готовящимся лечь под нож якобинской гильотины в 24-й главе романа «Боги жаждут», написанного, однако, позже СУ, в 1912 г., так что это избирательное сродство остается сугубо типологическим.

³⁰ «До того бесстрашно и благородно он умирал, что у меня даже являлась мысль, будто <...> он <...> в Аиде будет блаженнее, чем кто-либо иной» (Платон 1970: 14).

³¹ Об ИП см.: (Жолковский 2000, 2005, 2007).

³² Пример – «В сумерках» Зенкевича (1926; кстати, это вероятный стилистический «потомок» СУ):

*Не окончив завязавшегося разговора, Притушив недокуренную папиросу, Оставив недопитым стакан чаю И блюдечко с вареньем, где купаются осы, Ни с кем не попрощавшись, незамеченным **Встать и уйти** со стеклянной веранды, Шуриша первыми опавшими листьями, Мимо цветников, где кружат бражники, В поле, опыленное лиловой грозой, Истпуленно зовущее воплем сверчков, С переборами перепелиных высвистов, Спокойных, как колотушка ночного сторожа, Туда, где узкой золотой полоской Отмечено слиянье земли и неба, И **раствориться** в сумерках, не услышав Кем-то без сожаленья вскользь Оброненное: «Его уже больше нет...»*

³³ Это: «Что ж делать, что ты уезжаешь...» (1904–1905; публ. 1996), «Надоели мне грядки с левкоями...» (1905, публ. 2004), «Сладко умереть...» (1905), «О, быть покинутым – какое счастье!...» (1907; публ. 1908), «Отрадно улетать в стремительном вагоне...» (1907; публ. 1908), «В проходной сидеть на диване...» (1907; публ. 1908), «В потоке встречных лиц искать глазами...» (1907; публ. 1910), «Чтоб удержать любовника в плену...» (1908–1909?; публ. 1977), «Ах, не плыть по голубому морю...» (1911; публ. 1912), «Как месяц молодой повис...» (1915), «Купанье» (1918; публ. 1920), «Али» (1918; публ. 1920), «Сквозь розовый утром лепесток посмотреть на солнце...» (1921; публ. 1922), «“А это – хулиганская”, – сказала...» (1922), «Я мог бы!.. мертвые глаза...» (1924), «Переселенцы» (1926; публ. 1967). Подробнее см.: (Жолковский 2007).

³⁴ Примечательно, что в «Трех смертях» Майкова есть несколько инфинитивных серий, например:

Вот так и мы – Лукан, Сенека, Слуга покорный ваш – умрет... <...> Иной появится певец, Другие будут жить и вздорить, Страдать, любить, о том же спорить, О чем и мы с тобой, мудрец!.. Но пусть по смерти жить мы будем! (Тебе готов я уступить!) А все себя мы не принудим Без сожаленья кончить жить! <...> Что мне в их жизни без волнений? Мирами, что ли, управлять? В них декорации менять, И, вместо всяких развлечений, Людьми, как шашками, играть, И, как актерами плохими, Отнюдь не увлекаться ими, Ни скучной пьесой!.. Нет! клянусь, Я в боги вовсе не гожусь... (Майков 1977: 448).

³⁵ О роли гамлетовского монолога в истории русского ИП см.: (Жолковский 2000).

³⁶ Правда, принятие яда Сократом иногда тоже истолковывается как свободный поступок, предпринятый, чтобы избежать старения и бо-

лезней, так как у него было несколько возможностей спастись. А упоминания в СУ о разорении – потере дома и мельниц (этот мотив проходит в трех александрийских песнях до СУ) – могут истолковываться как хотя бы частичные причины самоубийства, размывающие добровольность решения.

³⁷ Ср.: *Как сладко было бы в природе То жизнь и радость разливать, То в громах, вихрях, непогоде Пространство неба обтекать!* (Хомяков, «Желание»); *Как сладостно предаться лени, Почувствовать, как в жилах кровь Переливается певуче, Бросающую в жар любовь Поймать за тучкою летучей И грезить, будто жизнь сама Встает во всем шампанском блеске...* (Блок, «Искусство – ноша на плечах...»).

³⁸ Ср.: *Зачем мечтам напрасным предаваться? Не лучше ли рас-судку место дать? О, да! к чему прекрасным увлекаться, Когда – увя! – нельзя им обладать?* (Бенедиктов, «Зачем»); *Хорошо в лугу широком кругом В хороводе пламенном пройти, Пить вино, смеяться с милым другом И венки узорные плести, Раздарить цветы чужим подругам, Страстью, грустью, счастьем изойти, – Но достойней за тяжелым плугом В свежих росах поутру идти!* (Блок, «Май жестокий с белыми ночами...»).

³⁹ Ср.: *Что лучше: раньше умереть Или страдать и сокрушаться, Глядеть на зло, и зло терпеть, И веровать, и сомневаться? Утраты, нужды испытать, Прочесть весь свиток жизни горькой, Чтоб у дверей могилы только Их смысл таинственный понять?* (Никитин, «С.В. Чистяковой»).

⁴⁰ Об этих стратегиях в организации верлибра писал В.М. Жирмунский в разделе «Композиция свободных стихов» книги «Композиция лирических стихотворений», где рассматривается и одна из александрийских песен (Жирмунский 1975: 527–535).

⁴¹ По такому пути пошел Г.А. Шенгели в своей пародии на Кузмина в составе «Стихов из тетради шуточных поздравлений М.А. Волошину к его юбилею в 1925 году»:

Как хорошо На мальпосте старинном Поехать в город И выпить у Юры Бузы густейшей, А потом у фонтана Поестъ чебуреков, Монумент созерцая, Который вот-вот уронит Бетонную глыбу На пальцы ног. Как хорошо Получить по почте Гонорар заслуженный Из Мосполиграфа, Уплатить портмое и выкупить, наконец, Парадную тогу, Сиречь штаны. Но еще лучше, Поужинав в Нарпите Вчерашней кефалью В машинном масле, Вернуться домой, В комнату, на которую Есть уже 37 претендентов, И, прочитав в сто первый раз «Протопопа Аввакума», Сесть во гробе И вскрыть вены, И чтобы в щель Светила заря, Виднелась очередь И слышался голос Наташи И поступь Макса, Сторожащего посев у веранды (Шенгели 1997: 275–276).

Здесь 9 инфинитивов – вдвое больше, чем в СУ; отметим также число претендентов – 37, видимо, по числу строк в СУ (у Шенгели их, впрочем, 36). Характерное отклонение Шенгели от поэтики СУ (естественное в пародии и ориентации на образ Волошина, а не только Кузмина) – акцент на предсмертном практицизме и связях с покидаемым социумом: получение гонорара и уплата прачке; особенно интересно последнее – на фоне заботы платоновского Сократа об облегчении труда женщин, которым предстоит обмывать его тело, в СУ места себе не находящей.

⁴² Языковой рисунок самоубийства подхватывает абрис двух первых эпизодов (сов. вид *умереть* – несов. вид. *слыша*), но повышает ощущение окончательности ухода. Вплоть до вскрытия вен нагнетаются акциональные глаголы совершенного вида с семантикой утраты (*истративши, продавши, забыл*), другие «финальные» слова (*последний, прощания*) и прямые отрицания (*не слыша никаких*). Но на кульминационном *открыть себе жилы* начинается перелом: глаголы действия уступают место серии непереходных статических глаголов несовершенного вида (*пахло, светила, были слышны*).

⁴³ Интересно, что в «Трех смертях», стихотворении, написанном Майковым для Лукана, есть строки: *Все кажется, что не совсем, Не разом мы умрем <...> Что даже из земли сырой За резвой жизнью земной Следить твой будет слух...* (Майков: 444–445), – вероятное эхо лермонтовского стихотворения.

Пример приятия полной и недвусмысленной смерти посреди продолжающейся жизни – [«Без меня»] Бунина [о нем см.: (Жолковский 2006) и С. 53–55 наст. тома].

⁴⁴ Рефренность задается и повторами начального союза «и», которые тоже следуют отказной схеме. В I эпизоде *и* появляется дважды, связывая сначала элементы обстановки, а затем последние переживания протагониста; во II всего один раз – тоже соединяя (слегка аграмматично) последние переживания; в IIIа он вообще исчезает; а в IIIб возвращается и проходит трижды, причем первый и последний случаи подобны предыдущим эпизодам, а средний грамматически неправильно вводит «казальное» придаточное с *чтоб*.

⁴⁵ Примечательным образом стихотворение Лермонтова, неоднократно положенное на музыку (в том числе анонимными народными композиторами, чем лишний раз подтверждается его песенная природа), также на редкость богато подобными повторами, ср.:

один – пустыня; дорогу – путь; туман – холодным; блестит – сияньи; ночь – ночь; тиха – тихо; внемлет – говорит – слух – голос – шумел; звезда – звездю; небесах – земля; спит – заснуть – сном – заснуть – дремали; голубом – зелenea; так – так – не тем – так; жду – не

жду; жалею – не жаль; жизни – жизни; ничего – ничуть – всю ночь – весь день; я ищу – я б хотел – я б желал; навеки – вечно; в груди – грудь; чтоб – чтоб – чтоб – чтоб; вздымалась – склонялся; лелея – сладкий – любовь.

⁴⁶ Гораций в этом месте использует распространенную в античности *figura etymologica*, которую Кузмин и имитирует – с потерей грамматической правильности. Такого рода «неправильные» калки в «Александрийских песнях» встречаются, и их отмечал уже Чичерин. Так, по поводу «Три раза я его видел лицом к лицу...» он в письме от 27 октября 1905 г. заметил: «[П]о-французски все можно сказать красиво, а по-русски иногда приходится <...> употреблять словечки, кот<орые> не звучат. По-русски ли “Имея впереди раба”? Это как будто галлицизм *ayant devant soi un esclave*» [цит. по: (Кузмин 2006: 381)]. Аналогичный случай – *Имели разные «потому что»* в «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...» (Панова 2006, 1: 372).

Богомолов, Малмстад 2007 – Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007.

Гораций 1936 – *Квинт Гораций Флакк*. Избранная лирика / Пер., коммент. А.П. Семенова-Тян-Шанского. Л.: Academia, 1936.

Жирмунский 1975 – *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975 [1921]. С. 433–536.

Жолковский 2000 – *Жолковский А.К.* Бродский и инфинитивное письмо. Материалы к теме // Новое лит. обозрение. 2000. № 45. С. 187–198.

Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005.

Жолковский 2006 – *Жолковский А.К.* Совершитель Гаспаров // Новое лит. обозрение. 2006. № 77. С. 39–44.

Жолковский 2007 – *Жолковский А.К.* Из записок об инфинитивной поэзии: проблемы описания и образцы комментариев // Язык как материя смысла: Сб. ст. к 90-летию акад. Н.Ю. Шведовой / Сост. М.В. Ляпон. М.: Азбуковник, 2007. С. 476–487.

Кузмин 1977 – *Кузмин М.А.* Собрание стихов: В 3 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Дж. Малмстада, Вл. Маркова. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Кузмин 1997 – *Кузмин М.А.* Проза: В 12 т. / Ред. В. Марков, Ж. Шерон. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1997.

Кузмин 2000 – *Кузмин М.А.* Дневник 1905–1907 гг. / Предисл., подгот. и коммент. Н.А. Богомоллова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.

- Кузмин 2006 – *Кузмин М.* Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста, примеч. Н.А. Богомолова. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.
- Майков 1977 – *Майков А.Н.* Три смерти: Лирическая драма // Майков А.Н. Избранные произведения / Сост., подгот. и примеч. Л.С. Гейро. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 443–460 (примеч. С. 841–846).
- Морев 1997 – *Морев Г.А.* К истории юбилея М.А. Кузмина 1925 года // Минувшее: Историч. альманах. М.; СПб.: Atheneum-Феникс, 1977. Вып. 21. С. 351–375.
- Панова 2005 – *Панова Л.* «Александрийские песни» Михаила Кузмина: гомоэротический сценарий // Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte von Intimität und Nähe in der russischen Kultur / Hgb. Nadežda Grigor'eva u. a. Wien; München: Wiener Slawistischer Almanach. 2005. Sbd. 62. S. 203–225.
- Панова 2006 – *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 2006.
- Платон 1970 – *Платон.* Федон / Пер. С.П. Маркиша // Платон. Соч.: В 3 т. / Ред. А.Ф. Лосев, В.Ф. Асмус. М.: Мысль. Т. 2. С. 11–91.
- Пушкин 1904 – *Пушкин А.С.* «Египетские ночи (Клеопатра)» // Пушкин А.С. Сочинения и письма / Ред. П.О. Морозов. СПб.: Просвещение. Т. 5. С. 533–565.
- Франс 1983 – *Франс А.* Таис / Пер. Е. Гунст // Франс А. Сочинения. М.: Худ. литература, 1983. Т. 1. С. 167–292.
- Шенгели 1997 – *Шенгели Г.* Иноходец: Собр. стихов; «Повар базилевса». Визант. повесть; Литературные статьи; Воспоминания / Сост. и подгот. текста В. Перельмутера. М.: Совпадение, 1997.
- Damaré 2008 – *Damaré B.M.* Music and Literature in Silver Age Russia: Mikhail Kuzmin and Alexander Scriabin. PhD dissertation. University of Michigan, 2008.
- West 2002 – *West D.* Horace Odes III. Dulce Periculum. Text, Translation and Commentary. Oxford: UP, 2002.

Как организовано «Бегство» Ходасевича (с. 35)

¹ «Беловой автограф (ЦГАЛИ) с посвящением А. Г<ренцион>» (*Ходасевич* 1989: 373). «Можно полагать, что Хлоя в этом стихотворении – Анна Ивановна Чулкова, сближение Ходасевича с которой относится к осени 1911 г.» (*Мальмстад, Хьюз* 1983: 296).

² Слова *Вот счастье...* и образы *порога* и *двери* отсылают к заглавию книги стихов «Счастливый домик» (1914), взятому из стихотворения «Домовому» Пушкина (1819): *И от недружеского взора Счастливый*

домик охрани. Сквозной темой этой посвященной *Жене моей Анне* книги, куда вошло «Бегство», является отказ поэта от трагедийности, пронизывавшей его первую книгу «Молодость» (1907) (Богомолов 1989: 15–16).

³ Переводы из латинской и греческой поэзии здесь и далее приводятся без ссылок по изданиям: (Ант, Шульц 1968; Гомер 1960; Гораций 1936, 1970, 1993; Грбарь-Пассек 1972; Овидий 1983; Ошеров 1980).

⁴ Этот *домик* – еще одна привязка гораціанской топики «Бегства» к пушкинскому заглавию всей книги 1914 г.

⁵ Эти переводы были далеко не единственными; упомяну перевод С.А. Тучкова (1816), повлиявший на Пушкина, а среди более поздних – А.П. Семенова-Тян-Шанского и Б.Л. Пастернака; о пушкинском стихотворении см.: (Файбисович 1995; Рабинович 2000).

⁶ *К мягким лирным ладам не приспособишь ты Долголетней войны с дикой Нуманцией, Ганнибалову ярь... <...> Лучше ты, Меценат, речью обычною Сказ о войнах веде Цезаря Августа... Я ж – так Муза велит – песни Ликимнии [жены Мецената] Восхваляю, сладость их, блеск ее ясных глаз* (II, 12, «К Меценату», пер. Церетели).

⁷ *Поверь, погибнуть рок не судил словам, Что я... Складывал в песни под звуки лиры. <...> Немало храбрых до Агамемнона На свете жило, вечный, однако, мрак Гнетет их всех, без слез, в забвеньи: Вещего не дал им рок поэта. Талант безвестный близок к бездарности, Зарытой в землю. Лоллий! Мои стихи Тебя без славы не оставляют; Подвигов столько твоих не дам я Пожрать забвенью жадному без борьбы...* (IV, 9, «К Лоллию», пер. Н.С. Гинцбурга);

Ты любитель стихов – их и дарю тебе, И не стану скрывать цену дарения. Ведь ни мраморный столп с резаной надписью, Ни <...> Так не славят того, имя кому дала Покоренная им силою Африка, Как пропетая песнь музой Калабрии. Нет деяньям наград, если немоществуют Свитки Муз <...> Муза смерти не даст славы достойному – Даст блаженство небес! (IV, 8, «К Цензорину», пер. Н. Шатерникова).

Любимый поэт Ходасевича Державин подхватит эту тему и пойдет еще дальше: *Петь Румянцова сбирался, Петь Суворова хотел; <...> Мир без нас не позабудет Их бессмертные дела. Так не надо звучных строев Переладим струны вновь: Петь откажемся героев, А начнем мы петь любовь* («К лире»; 1797). Эта утонченно фрондирующая «тихая» похвала любимым героям построена как вариация на анакреонтические темы; ср. еще: *Хочу я петь Атридов, Хочу я славить Кадма, А барбитона струны Рокочут про Эрота. Переменил я струны И перестроил лиру, И стал Геракла славить, Но лира отвечала Мне песней про Эрота. Простите же, герои, Отныне будет лира Петь про одних Эротов!* и в другом стихотворении: *Дайте мне Гомера лиру Без струны, что битвы славит* (пер. Церетели).

⁸ Классический образец – Девятая из «Любовных элегий» Овидия («*Всякий влюбленный – солдат, и есть у Амура свой лагерь...*») со строками: *Тот города осаждать, а этот – порог у жестокой Должен, – кто ломится в дверь, кто в крепостные врата* (пер. С.В. Шервинского).

⁹ Оригинал – из «Анакреонтеи». Ср. перевод Г.Ф. Церетели строки, соответствующей *Но я от оной уклонился* Богдановича: *Он выстрелил, я – в бегство*. Мотив бегства от Эрота есть и в еще одном анакреонтическом стихотворении: *Гиацинтовой веткой Бил меня Эрот нещадно, Побуждая мчаться рядом. Через бурные потоки, Чрез леса и чрез овраги Я бежал, покрытый потом. Сердце выпрыгнуть хотело, Миг один, – и я бы умер! И, чело мне обвевая Дуновеньем нежных крыльев, Молвил так Эрот: «Ну, силы Для любви в тебе немного!»* (пер. Церетели).

¹⁰ *Где же, Геракл, у тебя твоя палица тяжкая, хлена С мехом немейского льва, полный стрелами колчан? Где твой воинственный вид? Отчего с головою понурой, С грустью во взоре тебя вылил из меди Лисипп? Жалко доспехов тебе, обнаженному? Кто ж твой грабитель? Быстрый Эрот! С ним одним трудно бороться тебе* (Туллий Гемин, «Безоружный Геракл» Лисиппа», пер. Л. Блуменау).

¹¹ *Как сладко я мечтал на Гейльсбергских полях, Когда весь стан дремал в покое И ратник, опершись на копье стальное, Смотрел в туманную даль! <...> О Гейльсбергски поля! в то время я не знал, Что трупы ратников устелют ваши нивы... <...> Что я, мечтатель ваш счастливый, На смерть летя против врагов, Рукой закрыв тяжелу рану, Едва ли на заре сей жизни не увяну <...> Да оживлю теперь я в памяти своей Сию ужасную минуту, Когда, болезнь вкушая люту И видя сто смертей, Боялся умереть не в родине моей! Но небо, вняв моим молениям усердным, Взглянуло оком милосердным; Я, Неман переплыв, узрел желанный край, И, землю лобызав с слезами, Сказал: «Блажен стократ, кто с сельскими богами, Спокойный домосед, земной вкушает рай»* («Воспоминание», 1807–1809; Батюшков был ранен в ногу и, лечась, влюбился в сиделку – дочь хозяина дома).

¹² *Решилась, Хлоя, ты со мною удалиться И в мирну хижину навек переселиться. <...> Вдруг входит Брумербас; все в зале замолкает. Вступает в разговор и голос возвышает: «Париж я, верно, б взял, – кричит из всех он сил, – И Амстердам потом, гишпанцев бы разбил...» Тут вспыхнет как огонь, затопает ногами, Пойдет по комнате широкими шагами; Вообразит себе, что неприятель тут, Что режут, что палят, кричат «ура!» и жгут. <...> Начнет рассказывать, как турка задавил, Как роту целую янычаров убил... <...> Под мирной кровлею дни будем провождать: Как сладко тишину по буре нам вкушать!* («Послание к Хлое», 1804–1805).

Ср. также батюшковский вольный перевод «Тибулловой Элегии Х» (1809–1810): *...Сын неба! светлый Мир! ты сам среди полей... <...> Лиешь багряный сок из Вакховых даров. В дни мира острый плуг и заступ нам священны, А меч, кровавый меч и шлемы оперенны Снедает ржавчина безмолвно на стенах <...> Ты плачешь, Ливия? Но победитель твой, Смотри! у ног твоих колена преклоняет. Любовь коварная украдкой подступает И вот уж среди вас, размолвивших, сидит! <...> Но счастлив, если мог в минутном исступленьи Венок на волосах каштановых измять И пояс невзначай у девы развязать! <...> А ты, взлелеянный средь копий и мечей, Беги, кровавый Марс, от наших алтарей!*

¹³ «[Ф]ракийским обычаем было пить до потери сознания, мидийским – не снимать кинжала даже на пиру» [примеч. М.Л. Гаспарова в: (Гораций 1970: 434)].

¹⁴ *Щит свой поднявши на помощь Амбракии, сын Феопомпа Аристаргор предпочел бегству постыдному смерть. Не удивляйся тому: ведь дорийскому мужу не гибель Жизни его молодой – гибель отчизны страшна* (Дамагет, III в. до н. э., пер. Блуменау).

¹⁵ *Фарлаф, покинув свой обед, Копье, кольчугу, шлем, перчатки, Вскочил в седло и без оглядки Летит – а тот за ним вослед. Фарлаф, узнавши глас Рогдая, Со страха скорчась, обмирал И, верной смерти ожидая, Коня еще быстрее гнал. <...> Рогдай к оврагу подлетает; Жестокий меч уж занесен; «Погибни, трус! умри!» – вещает... Вдруг узнает Фарлафа он; Глядит, и руки опустились* (Песнь II).

¹⁶ Впрочем, некоторый амурный элемент появляется и у Горация в оде II, 7, правда, не после побега с поля битвы, а в описании финального возлияния с другом (в переводе Фета: *Кто позаботится достать плюща скорее Иль мирта для венков? Кого-то изберет Венера во главу пирующего круга?*; в пушкинском переводе Венера отсутствует): «The myrtle, plant of Venus, suggests that wine will lead to love <...> and, sure enough, Venus comes pat <...> to appoint the master of wine. But at a symposium nobody will fail to think of her other role» (West 1998: 53).

А отдельно от мотива бегства питье вина с подругой есть в хрестоматийной оде I, 11, «К Левконое»: *Не расспрашивай ты, ведать грешно, мне и тебе какой, Левконоя, пошлют боги конец, и вавилонские Числа ты не пытай. Лучше терпеть, что бы ни ждало нас, – Дал Юпитер в удел много ль нам зим или последнюю, Что в скалистых берегах ныне томит море Тирренское Бурей. Будь же мудра, вина цеди. Долгой надежды нить Кратким сроком урежь. Мы говорим, время ж завистное Мчится. Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему* (пер. Шервинского).

¹⁷ Комическим персонажем такого типа является, например, шекспировский Фальстаф, который в «Генрихе IV. Часть I» позорно обращается в бегство, обвиняет других в трусости, себя же выставляет

героем (II, 2, 4), в другом месте притворяется мертвым и пытается присвоить себе честь убийства Хотспера, убитого принцем Генрихом (V, 4; ср. аналогичные претензии Фарлафа в «Руслане и Людмиле»), а в «Генрихе IV. Часть II» иронически хвалит вербуемого новобранца («как шибко побежит этот Мозгляк!»; III, 2).

С Фальстафом в пушкинистике иногда соотносят Фарлафа, ср. в биографическом романе Тынянова внутренний монолог Пушкина-лицеиста: «Русь Владимира не была дряхлой, древней <...> И те же богатыри скакали за нею, и он узнавал среди них *чужих*. Похожий толщиной и именем на Шекспирова Фальстафа – Фарлаф, жирный изменник, изменил его» («Пушкин», III, 28). Согласно О.А. Проскурину (электронно), «впервые Фарлафа сблизил с Фальстафом Н.И. Черняев в работе «О “Руслане и Людмиле”» (в своей кн.: Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков: Тип. “Южного Края”, 1900). Первые свидетельства чтения Пушкиным Шекспира относятся к 1820-м годам, но он наверняка знал характеристики Фальстафа по Вольтеру, по курсам Лагарпа и А. Шлегеля или иным образом из вторых рук».

¹⁸ «Horace... manages to be both boastful and self-deprecating... There was a canon of nine great lyric poets... who threw away their shields on the field of battle. Now Horace has... acquired a qualification to entitle his Latin verses to be enrolled in the Greek canon» (West 1998: 52). Ходасевич перенимает эту эстафету метапоэтического самооправдания.

¹⁹ Аналогичны несколько более сложные маневры в ходе битвы при Платее (Геродот, «История», IX: 58–62).

²⁰ Биографической подоплекой этого «воя» некоторые исследователи (например, И.П. Андреева; электронно) считают негативную реакцию клана Брюсовых (особенно жены поэта Иоганны Матвеевны) на уход Анны Ивановны от А.Я. Брюсова к Ходасевичу.

²¹ См., например: Эсхил, «Персы», 388–389, 393–395, 406–407; Геродот, «История», VII: 211, 223; IX: 20, 24, 58–62.

²² В отличие, скажем, от намерения Гаруна явиться к своей возлюбленной, которое он оставляет, подслушав ее песню: *Своим изменивший Изменой кровавой, Врага не сразивши, Погибнет без славы, Дожди его ран не обмоют, И звери костей не зароят*.

²³ См. примеч. к II, 7 в (Гораций 1993). Согласно другим комментаторам, описание бегства через посредство литературной аллюзии – часть общей горациевской стратегии маневрирования перед Августом, и спасение Меркурием, а не кем-то из более важных богов – жест лукавого самоумаления (West 1998: 52). Впрочем, Меркурий мог быть привлечен в качестве «бога... создавшего лиру и покровительствовавшего поэтам» (Гораций 1936: 168; Lowrie 1997: 196–197), а также потому, что у Горация он «ассоциируется, а то и отождествляется с Августом» (Раби-

нович 2000: 146; правда, Августу Гораций приписывает лишь амнистию друга, но не собственное спасение, Lowrie 1997: 196–197). В «Бегстве» божественный мотив отсутствует – побег в объятия Хлои вполне целенаправлен и в оправданиях божьей волей не нуждается.

²⁴ В «Тарасе Бульбе» Гоголя (1835–1842), во многом ориентированной на «Илиаду», отчасти аналогична линия Андрия, готового все погубить ради черноглазой (!) полячки; польский колорит этого сюжета мог быть близок полуполяку Ходасевичу. Сходство в деталях, однако, незначительно: нет ни бегства, ни бросания оружия (Андрий изменник, но доблестный рыцарь). Что есть – это сцена, в которой полячка обряжает остолбеневшего от ее красоты Андрия женскими украшениями (ср. сбрасывание хламиды, разнеженность и общую слабость лирического «я» в «Бегстве»).

²⁵ Ходасевич «учился в московской III классической гимназии, где проходили древнегреческий и латинский языки... <...> Окончив гимназию, В.Ф. поступил в 1904 году в Московский университет на юридический факультет. Осенью 1905 года перешел на историко-филологический» (Ходасевич А. 2004: 20).

О его владении античными размерами свидетельствует его комментарий (на экземпляре его сборника 1927 г., принадлежавшем Н.Н. Берберовой) к «Сладко после дождя теплая пахнет ночь...» (1918): «В основу метра положено Ehexgi monumentum. Диссонансы тоже взяты оттуда» (Мальмстад, Хьюз 1983: 301). Комментаторы анализируют далее соотношение размера этого стихотворения с «малым асклепиадовым стихом», примененным Горацием в «Памятнике» – оде III, 30).

²⁶ Там, где у Державина герой *Возненавидел пать*, – *пыль, зной сносить могущий*, в переводе Семенова-Тян-Шанского он *Стал чуждаться игр, не терпя пыли арены знойной*, а в переводе И.П. Крешева на *площади в жар не видать его, Хоть не нужна ему ни в пыль, ни в зной защита*. В оригинале в этом месте спрашивается, почему он *argiscum oderit campum* (*campus* может значить как «поле сражения», так и «плац»; имеется в виду, конечно, второе, а именно *Campus Martius*, Марсово поле в Риме), нет никаких «ратей» и очевидно, что речь идет о тренировках. Типично горациевский эффект стихотворения состоит в просвечивании сквозь вопросы о том, чем герой *не занимается* («военным делом»), того, чем он, подразумевается, но не описывается, действительно *занят* («любовью») (West 1995: 38).

²⁷ Поведение героя можно понять и как участие в общем бегстве разгромленного войска (типа бегства Горация вместе с другими сторонниками Брута в II, 7), только более успешное (*Всех превзошел*).

²⁸ «Это имя используется Горацием... чаще других... но трудно сказать, идет ли во всех случаях речь об одном и том же персонаже» (Плунгин 1998: 78).

²⁹ Гораций разрабатывает мотив, восходящий к стихотворению Анакреонта: *С ланью грудною, Извилисторогою, Мать потерявшею В темном лесу, Боязливо дрожащая Девушка схожа* (пер. Л. Мея). Женитьба на А.И., состоявшаяся между написанием и напечатанием «Бегства», оригинально освящает переключку «Бегства» и с этой Хлоей.

³⁰ См. его «Спокойный взор, подобный взору лани...» (1901); косвенным подтверждением внимания Ходасевича к этому стихотворению служит отсылка в другом месте «Счастливого домика»: *Нет, не пленяйся взором лани И вздохов томных не лови* («Когда почти благоговейно...», 1913).

³¹ Ср. в процитированной выше элегии Тибулла-Батюшкова: *Ты плачешь, Ливия? Но победитель твой, Смотри! у ног твоих колена преклоняет. Любовь коварная украдкой подступает И вот уж среди вас, размолвивших, сидит!*

³² Ср. у Тибулла-Батюшкова: *Но счастлив, если мог в минутном исступленьи Венок на волосах каштановых измять И пояс невзначай у девы развязать!*

³³ Обычно тяжкие доспехи призваны свидетельствовать о силе героя, ср. мотив Экскалибура, а в русской традиции обретение Русланом меча Черномора после победы над враждебным дарителем – Головой: *Он видит множество мечей, Но все легки, да слишком малы... <...> ...Как ястреб, богатырь летит С поднятой, грозною десницей И в щеку тяжелой рукавицей С размаха голову разит... <...> ...Тогда на месте опустелом Меч богатырский засверкал. Наш витязь в трепете веселом Его схватил...* («Руслан и Людмила», III).

³⁴ «Он... был влюблен в Евгению Муратову... Он рассказывал мне, что часто по вечерам бродил по улицам Москвы с Евгенией Муратовой, иногда они забегали в маленькие ресторанчики или кафе» (Ходасевич А. 2004: 23).

³⁵ Оду «К Помпею Вару» датируют 29 г. до н. э., когда Октавиан амнистировал уцелевших сподвижников Брута, в том числе участников битвы при Филиппах (42 г. до н. э.). Архилох (р. 650 г. до н. э., погиб в схватке местного значения) был ребенком в правление Кира I (645–640) и жил за целый век до покорения островной и малоазийской Греции Киrom Великим (546) и почти за два – до греко-персидских войн (499–449).

³⁶ Зеркальность поддержана и симметрией предикатов (*бежал, сложил – приди, отдам*). Контрастная переключка двух *внимая* (в конце это тихий *шепот*, в начале – громкая *брань* и *дикий вой*, а в промежутке был переходный *зов*) оттенена и грамматически: в I строфе оно управляет архаично-отчужденным винительным падежом (*внимая брань... вой*), а во II – романтично-интимным дательным (*внимая шепоту*).

³⁷ Об ИП см.: (Жолковский 2005). В «Бегстве» ИП лишь квазиабсолютно ввиду зависимости инфинитивных форм от *Вот счастье*.

³⁸ См.: Там же.

³⁹ О стилистической ориентации Ходасевича не только на поэтов пушкинской поры, но и на Серебряный век см.: (Богомолов 1999).

⁴⁰ «Бегство» – одно из ранних, *avant la lettre*, оправданий дезертирства, которое станет важной темой европейской литературы после Первой мировой войны (ср. «Похождения бравого солдата Швейка» Гашека, 1921–1923).

В биографическом плане стихотворение оказалось пророческим в свете последующего неучастия Ходасевича в войне 1914 г. Он «был призван, но [трижды] получил белый билет по состоянию здоровья... а в четвертый раз был признан “годным”... Он растерялся... Обратился к Горькому... Горький помог» (Ходасевич А. 2004: 28). Возможно, именно это «дезертирство» обострило переживание Ходасевичем самоубийства в 1916 г. его ближайшего друга – Муни (С.В. Кисина), призванного в армию и там застрелившегося (Ходасевич А. 2004: 28–29).

⁴¹ Ср. воспоминания свояченицы Брюсова Б.М. Погореловой: «С легкой руки... Ходасевича, г-жу Н. в нашем интимном кругу прозвали “Египетской Кормой”... “Египетской Корме”... явно хотелось, чтобы ее Антоний кинул, наконец, всерьез свой корабль за ней. Иными словами, требовала развода и женитьбы. Но, отдав должное в звучных стихах безумцу Антонию... поэт В. Брюсов упорно не желал следовать его примеру» (см.: Погорелова 1953: 184; Богомолов, Лавров 2004: 15, 36).

⁴² Еще один возможный модернистский претекст к «Бегству» – блоковский цикл «Фаина» (1906–1908), сходный с ним тематикой преодоления неразделенной любви (к Н.Н. Волоховой), но противоположный по линии складывания оружия, которым лирический герой Блока настойчиво (с опорой на Вагнера) бряцает, ср.: *И все, кто властен и ничтожен, Опустят предо мной мечи* («Я в дольний мир вошла, как в ложу...»); *За холмом отзвенели упругие латы, И копье потерялось во мгле. Не сияет и шлем – золотой и пернатый – Всё, что было со мной на земле* («За холмом отзвенели упругие латы...»); *За то, что я в стальной кольчуге И на кольчуге – строгий крест...<...> Но сердце Снежной Девы немо И никогда не примет меч, Чтобы ремень стального шлема Рукою страстною рассечь. И я, как вождь враждебной рати Всегда закованный в броню, Мечту торжественных объятий В священном трепете храню* («Снежная дева»); *Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! И приветственную звоном щита! <...> Перед этой враждующей встречей Никогда я не брошу щита* («Заклятие огнем и мраком. I»).

⁴³ Бросается в глаза, в частности, обилие двусоставных структур. Таковы: явные повторы (*внимая... внимая; разнеженный, влюбленный;*

ты мой? Ужели мой?; ты милый, ты послушный); двучленные сочинения (*брань и вой*); зияния (*брань друзей и персов... вой; Хламиду грубую бросаю с узких плеч; Глаза звериные с туманной поволокой*); существительные с интонационно равноправными им постпозитивными прилагательными; приложения; а также бессоюзные и другие приравнительные конструкции (в том числе: *как трус; Счастливец!*; многочисленные двоеточия и тире); четкие цезуры в большинстве строк, иногда перекликающиеся и фонетически (*трУС – горжУСь; ПревзШЕл – Приди еЩЕ; пть винО – слышать зОв; потОм – ещЕ*).

⁴⁴ «[У] поэтов нового времени... стихотворение начинается на сравнительно спокойной ноте, постепенно напряжение нарастает... и в наиболее напряженном месте обрывается. Самое ответственное место... – концовка... В стихах Горация... напряжение от начала к концу не нарастает, а падает. Самое энергичное... место в стихотворении – начало... Стихотворение обрывается... на какой-нибудь спокойной, неподвижной картине» (*Гаспаров 1997а: 147–148, 150*).

«[П]рихотливость смены образов, при которой самые случайные повороты придаточных предложений вдруг оказываются началом... ярких картин, а заданная в зачине тема вовсе теряется к концу... У Пиндара он учился... технике композиционных переходов, способной создать впечатление вдохновенной обуюнности. Чтобы ориентироваться в течении поэтической мысли Горация, полезно следить не за стихами и строфами, а за фразами. Самое заметное в его одах – это резкое несовпадение строфы и фразы, анжамбанный стиль, при котором длинные предложения змеятся по уступам... строф» (*Гаспаров 1997б: 508–509*).

Другие комментаторы не отказывают Горацию в мощных финальных подъемах (о кульминации в последней строфе оды I, 8, о сильной и богатой анжамбанами концовке II, 7, и о неожиданном финале III, 26, см.: *West 1995: 38; 1998: 53; 2002: 216–217*).

⁴⁵ Звуковая ткань «Бегства» проработана очень тщательно, создавая ощущение органической убедительности. Среди ярких эффектов – открывающая стихотворение полноударная (плюс внеметрическое ударение на *Да*) строка с симметричным рисунком гласных *А-А-А-У-О-О-О* и такие переклички, как: *вой – я, воин; сложил – у ложа; с подругой – пробудясь; глаза звериные – ревнивый... зов; потом – шепоту*; и мн. др. Хотя броская параномастика типа пастернаковской для Ходасевича не типична, в обилии слов с заметным *Л* (*счастливец, сложил, у ложа, влюбленный, хламиду, плеч, глаза, поволокой, слышать, ужели, целый, улыбкой, маленькой, по площадям, милый, послушный*) слышатся отзвуки лейтмотивного имени *Хлоя*.

⁴⁶ Исключение – *поволокой* в III строфе, вообще кульминационной во многих отношениях.

⁴⁷ Прилагательные в стихотворении тяготеют к архаичной инвертированной постпозиции (И) и лишь иногда переходят в более обычную препозицию (О). Если же учесть, что препозиция компенсируется другими инверсиями (*персов дикий вой; ревнивый слышать зов*), и засчитать за И обособленные определения *разнеженный, влюбленный* к я из II, 1, получается схема: ИИИО-ИИИИИИО-ИИОИ-ИИ. Изящным обращением этой постпозитивности являются предикативные конструкции *ты мой... мой... ты милый, ты послушный*, поскольку для них такой порядок является нормальным.

⁴⁸ Налицо: предложения простые, сочиненные и сложноподчиненные; деепричастие и деепричастные обороты; обособленные обороты; инфинитивное письмо; союзность и бессоюзность; прямая речь; именные сказуемые и глаголы во всех трех временах; наклонения изъявительное, вопросительное и восклицательное.

⁴⁹ При этом первые полторы строки, с двоеточием посередине второй, как бы зеркально вторят последним полутора строкам I строфы.

⁵⁰ Он подготовлен обособленным приложением *Счастливец!* а еще раньше – почти незаметным, но аналогичным (и подчеркнутым благодаря внеметрическому ударению) начальным фразовым *Да*.

⁵¹ В содержательном плане «звериность» героини контрастно переключается с «дикостью» персов, упомянутой примерно в том же месте начальной строфы.

⁵² От *бродить* зависит деепричастный оборот *внимая шепоту*, вводящий прямую речь, внутри которой опять-таки есть главное и придаточное.

⁵³ Ср. выход из-под отрицательности на полностью утвердительный простор в строке *По прихоти своей скитаться здесь и там* в «<Из Пиндемонти>» (Жолковский 2005).

Апт, Шульц 1968 – Античная лирика / Сост. С. Апта, Ю.М. Шульца. М.: Худ. литература, 1968.

Богомолов 1989 – Богомолов Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В.Ф. Стихотворения / Сост., примеч. Н.А. Богомолова, Д.Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 5–48.

Богомолов Н.А. 1999 [1990] – Богомолов Н.А. Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В.Ф. Ходасевича // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Томск: Водолей, 1999]. С. 359–375.

Богомолов, Лавров 2004 – Богомолов Н.А., Лавров А.В. Валерий Брюсов и Нина Петровская: Биографическая канва к переписке // Брюсов Валерий, Петровская Нина: Переписка: 1904–1913 / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова, А.В. Лаврова. М.: Новое лит. обозрение. С. 5–41.

- Гаспаров 1997а – *Гаспаров М.Л.* Гораций, или золото середины // Гаспаров М.Л. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. С. 136–164.
- Гаспаров 1997б – *Гаспаров М.Л.* Топика и композиция гимнов Горация // Там же. С. 490–523.
- Гомер 1960 – *Гомер.* Илиада / Пер. с древнегреч. Н.И. Гнедича. М.: Худ. литература, 1960.
- Гораций 1936 – *Квинт Гораций Флакк.* Carmina selecta: Избр. лирика / Пер. А.П. Семенова-Тян-Шанского. М.; Л.: Academia, 1936.
- Гораций 1970 – *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Сост. М.Л. Гаспаров. М.: Худ. литература, 1970.
- Гораций 1993 – *Квинт Гораций Флакк.* Собрание сочинений: В 1 т. СПб.: Студия биографика, 1993.
- Грабарь-Пассек 1972 – Александрийская поэзия / Сост. М.Е. Грабарь-Пассек. М.: Худ. литература, 1972.
- Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* Счастье и права sub specie infinitivi // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 432–443.
- Мальмстад, Хьюз 1983 – *Мальмстад Дж., Хьюз Р.* Примечания // Ходасевич В. Собрание сочинений / Ред. Дж. Мальмстад, Р. Хьюз. Ann Arbor: Ardis, 1983. Т. 1. С. 275–438.
- Овидий 1983 – *Овидий Публий Назон.* Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. с лат. С.В. Шервинского. М.: Худ. литература, 1983.
- Ошеров 1980 – Парнас: Антология античной лирики / Сост. С.А. Ошеров. М.: Московский рабочий, 1980.
- Плунгян 1998 – Vox Sapeanae. Голос Музы. Антология латинской лирики. Катулл. Гораций. Тибулл / Сост., пер. и коммент. В.А. Плунгяна. М.: Прогресс-Велес, 1998.
- Погорелова 1953 – *Погорелова Б.* Валерий Брюсов и его окружение // Новый ж-л. 1953. № 33. С. 176–198.
- Рабинович 2000 – *Рабинович Е.Г.* Еще раз о Пушкине и Горации // Рабинович Е.Г. Риторика повседневности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 141–155.
- Файбисович 1995 – *Файбисович В.М.* Стихотворение Пушкина «Кто из богов мне возвратил...» // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит-ры. СПб.: Наука, 1995. Т. 15. С. 184–195.
- Ходасевич 2004 – *Ходасевич А.* Воспоминания о В.Ф. Ходасевиче // Современники о Владиславе Ходасевиче / Сост. А.С. Бергер. СПб.: Алетейя, 2004. С. 17–46.

- Ходасевич 1983, 1990. – *Ходасевич В.* Собрание сочинений / Ред. Дж. Мальмстад, Р. Хьюз. Т. I, II. Статьи и рецензии 1905–1926. Ann Arbor: Ardis, 1983, 1990.
- Ходасевич 1989 – *Ходасевич В.Ф.* Стихотворения / Сост. и примеч. Н.А. Богомолова, Д.Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989.
- Lowrie 1997 – *Lowrie M.* Horace's narrative Odes. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- West 1995, 1998, 2002 – *West D.* Horace Odes I, II, III. Oxford UP: Clarendon Press, 1995, 1998, 2002.

«Просыпаться на рассвете...» Анны Ахматовой
Поэтика освежения (с. 56)

¹ См. комментарий Н.В. Королевой (*Ахматова* 1998: 844).

² См.: (*Виноградов* 1976).

³ Синтаксические валентности глагольных форм, субъектом которых является героиня, образуют следующий рисунок: *просыпаться* (одноместный предикат) – *глядеть* (двухместный) – *закутавшись* (двухместный) – *слушать* (двухместный) – *думать* (двухместный) – *предчувствуя* (двухместный) – *молодеть* (одноместный).

⁴ Ср. еще: *И были смуглые ноги Обрызганы крупной росой* («Муза ушла по дороге...»; 1915); ср. также замечание Кузмина о «чувствительности эпидермы» в более общем смысле применительно к поэтике ранней Ахматовой:

«[Н]ам кажется, что сама мысль о предсмертном обострении восприимчивости и чувствительности эпидермы и чувства более чем справедлива... Часто она точно и определенно упоминает какой-нибудь предмет... [и] от этого упоминания более ощутимый укол, более сладостный яд мы чувствуем» (*Кузмин* 2001: 59).

⁵ «Предвкушение, предчувствие, провидение» – одна из манифестаций торжества креативной души лирической героини над судьбой; ср. характерные строки: *Я над будущим тайно колдую, Если вечер совсем голубой, И предчувствую встречу вторую, Неизбежную встречу с тобой* («О тебе вспоминаю я редко...»; 1913).

⁶ Ср. аналогичные перифразы: *Я несу букет левкоев белых. Для того в них тайный скрыт огонь, Кто, беря цветы из рук несмелых, Тронет теплую ладонь* («Обман. 3»; 1910); *А та, что сейчас танцует, Непременно будет в аду* («Все мы бражники здесь, блудницы...»; 1913).

Турлефорсом перифрастической недосказанности является еще одно стихотворение анреповского цикла – «Песенка» (1916; публ. 1921), единственный в творчестве Ахматовой акростих (БОРИС АНРЕП). Кос-

венно указывает на Анрепа и перифрастический образ звезды в ПНР, отсылающий – через строки из обращенного к Анрепу стихотворения «Я улыбаться перестала...» (1916): *Одной надеждой меньше стало, Одной песней больше будет* (которые Ахматова включила в свою дарственную надпись ему на книге «Вечер») – к концовке фетовского «В душе, измученной годами...» (1867; публ. 1883): *И вот отныне поневоле В блаженной памяти моей Одной улыбки нежной боле, Одной звездой любви светлей.*

⁷ Об ахматовской мозаичности см.: (Эйхенбаум 1986).

⁸ Об этих и других инвариантных установках Ахматовой см.: (Щеглов 1996).

⁹ Ср. *Кто ты: брат мой или любовник, Я не помню, и помнить не надо* («Как соломинкой, пьешь мою душу...»; 1911); *Я очень спокойная. Только не надо...* («Чернеет дорога приморского сада...»; 1914).

¹⁰ Если бы вместо изъяснительного *скитаюсь* стояло инфинитивное *скитаться*, виртуальность осталась бы на уровне ПНР и пуанта была бы слабее.

Выход за пределы текста отдельных стихотворений подсказывается как их общей проблематикой – мысленным разговором с *отступником*, покинувшим *родную страну* и свою *восточную подругу*, так и текстуальными переключками, например мотивом зеленого цвета; ср. *зеленую волну* в ПНР с: *Ты отступник: за остров зеленый Отдал, отдал родную страну* («Ты отступник: за остров зеленый...»; 1917); *И мне любо, что брызги зеленой волны, Словно слезы мои солонь* («По неделе ни слова ни с кем не скажу ...»; 1916) и некоторые другие.

¹¹ Эйхенбаум 1986: 390–395.

¹² Три строфы – излюбленная длина текста у ранней Ахматовой (Там же: 386).

¹³ Об ИП и литературе о нем см.: (Жолковский 2005).

¹⁴ Ср. еще: *Словно тяжким огромным молотом Раздробили слабую грудь. Откупиться бы ярким золотом, Только раз, только раз вздохнуть! Приподняться бы над подушками, Снова видеть широкий пруд, Снова видеть, как над верхушками Сизых елей тучи плывут....* («Словно тяжким огромным молотом...»; 1911); *Я научилась просто, мудро жить, Смотреть на небо и молиться Богу, И долго перед вечером бродить, Чтоб утомить ненужную тревогу...* («Я научилась просто, мудро жить...»; 1912, публ. 1913); *Лучше б мне частушки задорно выкликать, А тебе на хриплой гармонике играть, И уйдя обнявшись, на ночь за овсы, Потерять бы ленту из тугой косы. Лучше б мне ребеночка твоего качать, А тебе полтинник в сутки выручать, И ходить на кладбище в поминальный день Да смотреть на белую Божию сирень* («Лучше б мне частушки задорно выкликать...»; 1914, публ. 1917); *Будешь жить, не зная лиха, Править и судить, Со своей подругой тихой Сыновей рас-*

тить («Будешь жить, не зная лиха...»; 1915); ...*О, как ты часто будешь вспоминать Внезапную тоску неназванных желаний И в городах задумчивых искать Ту улицу, которой нет на плане!* <...> *Ты будешь думать: «Вот она сама Пришла на помощь моему неверью» («Из памяти твоей я выну этот день...»; 1915); ...Что стыдно оставаться До мая в городах, В театре задыхаться, Скучать на островах («Теперь прощай, столица...»; 1917); Так незаметно отлетать, Почти не узнавать при встрече. Но снова ночь. И снова плечи В истоме влажной целовать («О, жизнь без завтрашнего дня!...»; 1921).*

¹⁵ Среди более поздних стихов Ахматовой (от которых я здесь отвлекаюсь) было несколько инфинитивных (в частности, «Я знаю, с места не сдвинуться...»; 1939?, публ. 1974; и «Поэт» [«Подумаешь, тоже работа...»]; 1959; публ. 1960), но ни одного столь близкого к полной абсолютности, как ПНР. Отмечу вероятную реминисценцию ПНР в ташкентском стихотворении 1942–1944 гг.:

Заснуть огорченной, Проснуться влюбленной, Увидеть, как красен мак. Какая-то сила Сегодня входила В твоё святилище, мрак! Мангалочий дворик, Как дым твой горек И как твой тополь высок... Шехеразада Идет из сада... Так вот ты какой, Восток! («Луна в зените». 1).

¹⁶ *Ладья, корабль, пролетка, поезд, вагон* и другие средства передвижения – готовые предметы, часто выполняющие в ИП функции «транспорта в иное» (см.: Жолковский 2005: 465).

¹⁷ Ср. еще:

Этим жить, расти, цвести, Этим милый гроб нести, До могилы провожать, В утешенье руки жать, И сведя со старым счет, Повторять круговорот, Снова жить, расти, цвести, Снова милый гроб нести (Н.В. Крандиевская-Толстая, «Perpetuum mobile»; 1959).

¹⁸ Ср. еще:

Начать до света путь и ошупью идти, На каждом шаге спотыкаться; К полдням уже за треть дороги перебраться; Тут с бурей и грозой бороться на пути, Но льстить себя вдали какою-то мечтою; Опомнясь, под вечер вздохнуть, Искать пристанища к покою, Найти его, прилечь и наконец уснуть... Читатели! загадки в моде; Хотите ль ключ к моей иметь? Всё это значит в переводе: Родиться, жить и умереть (И.И. Дмитриев, «Путешествие»; 1803);

Когда б я мог порвать оковы тела, Умчаться вольною мечтой И долететь до крайнего предела Пучины вечно голубой, – Я бытия не ждал бы там другого <...> Нет, только позабыть все злые раны Души моей хотел бы я И, погружаясь навек во тьму нирваны, Найти покой небытия (Д.Н. Цертелев, «Когда б я мог порвать оковы тела...»; 1883);

Покоя, забвенья!.. Уснуть, позабыть Тоску и желанья, Уснуть – и не видеть, не думать, не жить, Уйти от сознания! Но... Ни сна,

ни забвенья! (Д.С. Мережковский, «Покоя, забвенья!.. Уснуть, позабыть...»; 1887);

Жить, даже от себя тая, Что я измучена, что я Тобой, как музыкой, томима! **Жить** невпопад и как-то мимо, Но сгоряча, во весь опор, Наперерез, наперекор, – И так, на всем ходу, с разбегу **Сорваться** прямо в смерть, как в негу! (С.Я. Парнок, «Жить, даже от себя тая...»; 1932; публ. 1979);

Не вея ветром, в часе золотом **Родиться** князем изумрудных рифов Иль псалмопевцем, в чьем венке простом Не роза – нет! – но перья мертвых грифов, Еще трепещущие от истом. Раздвинув куст, увидев за кустом Недвижный рай и кончив труд сизифов, **Уснуть** навеки, ни одним листом Не вея... (Бенедикт Лившиц, «Скорпионово рондо»; 1914);

И жизнь мою мне не за что **любить**. Но мне милы ребяческие бредни, О, если б можно было вечно **жить**, **Родиться** первой, **умереть** последней: **Сродниться** с этим миром навсегда И вместе с ним **исчезнуть** без следа! (И.В. Одоевцева, «Всегда всему я здесь была чужою...»; 1920–1921; публ. 1922);

Ничего мне так не надо, Ничего мне так не нужно, Как **гулять** с тобой по саду Органично, ненатурно. Как забывши час который И какое время года, **Наслаждаться** дивной флорой – Достиженьем садовода. Как, обняв тебя рукою, **Чувств отдаться** Ниагаре, Как **упасть** с тобой в левкой В ботаническом угаре. И волос твоих **коснуться**, И как контур **возбудиться**, И **забыться**, и **уснуть**, И вовек не **разбудиться** (И.М. Иртеньев, «Ничего мне так не надо...»; 1993).

¹⁹ Ср. еще:

Дельви! как бы с нашей ленью Хорошо в деревне **жить**; Под nasledственной сенью Липец прадедовский **пить**; Беззаботно в полдень знойный **Отдыхать** в саду густом; **Выйти** под вечер спокойный Перед сладким долгим сном; **Ждать** поутру на постеле, Не зайдет ли муза к нам; **Позабыть** все дни в неделе **Называть** по именам; И с любовью не ревнивой, Без чинов и без хлопот, Как в Сатурнов век счастливый, **Провожать** за годом год! (П.А. Плетнев, «Стансы к Д<ельвигу>»; 1826);

Я пришел к тебе с приветом, **Рассказать**, что солнце встало, Что оно горячим светом По листьям затрепетало; **Рассказать**, что лес проснулся, Весь проснулся, веткой каждой, Каждой птицей встрепенулся И весенней полон жаждой; **Рассказать**, что с той же страстью, Как вчера, пришел я снова, Что душа всё так же счастью И тебе **служить** готова; **Рассказать**, что отовсюду На меня весельем веет, Что не знаю сам, что буду **Петь**, – но только песня зреет (А.А. Фет, «Я пришел к тебе с приветом...»; 1843);

Смотреть, как рдеют листья винограда, **Сорвать** лозу и **увенчать** чело, И совам **крикнуть** на ходу в дупло, **Погнать** коров испуганное

стадо!.. **И знать, что солнца летнего не надо, Что будет греть** осеннее тепло... **И, взором обнимая землю-мать... Благословлять** земную благодать **И ждать, что потекут** в осеннем хмеле, **Как крепкий мед, веселье** недели (С.А. Абрамов, «Смотреть, как рдеют листья винограда...»);

Нежным баловнем мамаша **То большиться, то шалить...** **И рассеянно из чаши Пену пить, а влагу лить...** **Сил и дней гордясь избытком, Мимоходом на лету Хмельно-розовым напитком Усыплять** свою мечту. **Увидав, что невозможно Ни вернуться, ни забыть...** **Пить** поспешно, **пить** тревожно, **Рядом с сыном, может быть, Под наплывом лет согнуться,** **Но, забыв и вкус вина...** **По привычке всё тянуться** К чаше, **выпитой до дна** (И.Ф. Анненский, «С четырех сторон чаши...»; 1904).

²⁰ В глаголе *просыпаться* это однозначно, в последующих индуцируется по аналогии.

²¹ В первом печатном варианте 6-й строки стояло не *стучит*, а *шумит*. Замена на *стучит*, помимо акцентировки скрытого ритма, допускает также ассоциацию с подразумеваемым стуком сердца; ср. *Слышу, слышу ровный стук Неподкованных копыт. <...> Снова стук. То бьется так Сердце теплое мое*, в стихотворении «Вижу, вижу лунный лук...» (1914), тоже в 4-ст. хорее.

²² Речь о единицах времени заходит в ИП естественно; ср. в порядке появления в приведенных примерах: *завтрашнего дня, весной, до света, к полдням, под вечер, день рожденья, в часе золотом, навеки, час который, какое время года, вовек, беспечных дней; время золотое, всечасно, век, полдень, под вечер, поутру, все дни в неделе, за годом год, весь день, весенний, целый день, года, днями, зрелых лет, навек, солнце встало, вчера, летнего, осеннее, осеннем, недели, дней, лет.*

Тематизация хода времени в ИП иногда ведет к привлечению соответствующего готового предмета; ср.:

Три золотых узорных стрелки Показывают день и час. Люблю я, снявши оболочку, Подняв две крышки и стекло, Следить, как, трогая цепочку, Колеса ходят тяжело. И, сидя по утрам в халате За самоваром, всякий раз Искать на старом циферблате Следы давно угасших глаз. Ловить исчезнувшие лица, Схороненные имена Помещиков времен Фелицы, Защитников Бородина <...> Придет пора: рука Плутона И мне укажет умереть. Тогда, создание Норттона, Мой смертный день и час отметить! (Б.А. Садовской, «Моей луковице»; 1911; публ. 1913);

Доверено часам, бездушной вещи, Участвовать во всех делах людей И, возвещая время с площадей, Служить работе, музыке, науке, Считать минуты встречи и разлуки. И всё, что нам не удалось успеть, На полуслове прерывает медь (С.Я. Маршак, «Меня волнует оклик этот вещей...»; 1950; публ. 1966).

²³ В I строфе инфинитивов два, и они распределены равномерно, появляясь в начале строк 1-й и 3-й и будучи разделены придаточным предложением; во II строфе инфинитивов тоже два, но теперь они сдвинуты в строки 3-ю и 4-ю, опять разделены придаточным, а первому из них предпослан еще и деепричастный оборот, задерживающий его появление; в III строфе инфинитив всего один и он отнесен в последнюю строку, так как теперь ему предшествуют и деепричастный оборот, и придаточное предложение.

²⁴ Гипербола здесь даже двойная: во-первых, в финальной строфе героиня как бы в настоящем продолженном времени проводит под ветром и брызгами многие часы; во-вторых, за время каждого из этих часов она проживает целые дни или недели, позволяющие констатировать помолодение.

На своеобразии ахматовского употребления наречий обратил внимание еще В.В. Виноградов (*Виноградов* 1976: 384–388).

²⁵ Возможно и совмещение обеих перспектив в кокетливо нарциссическом восприятии героини; ср. предвстие такого двойного зрения в строке *В мех закутавшись пушистый*, а в других стихах – концовки вроде *Как светло здесь и как бесприютно, Отдыхает усталое тело... А прохожие думают смутно: Верно, только вчера овдовела* («Как соломинкой пьешь мою душу...»; 1911); *И те неяркие просторы, Где даже голос ветра слаб, И осуждающие взоры Спокойных загорелых баб* («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»; 1913).

²⁶ См.: (*Эйхенбаум* 1986: 401).

²⁷ Ср. еще:

Годы плыли, как вода. Отчего же ты не старый, А такой, как был тогда? Даже звонче голос нежный, Только времени крыло Осенило славой снежной Безмятежное чело («Веет ветер лебединый...»; 1922); *И тихо, так, Господи, тихо, Что слышно, как время идет* («В сороковом году. 1 [“Когда погребают эпоху...”]»; 1940); *Так вокруг него непоправимо тихо, Что слышно, как в лесу растет трава* («Тайны ремесла. 1. Творчество» [«Бывает так: какая-то истома...»]; 1936–1960).

²⁸ Карамзину принадлежит здесь абсолютное хронологическое первенство (*Гаспаров* 2000: 69, 121). Приведу начальную и конечную строфы его перевода с немецкого: «Граф Гваринос. Древняя гишпанская историческая песня» (1789; публ. 1792), со схемой окончаний жмжм:

Худо, худо, ах, французы, В Ронцевале было вам! Карл Великий там лишился Лучших рыцарей своих. <...> Но Гваринос их рассеял И до Франции достиг, Где все рыцари и дамы С честью приняли его.

²⁹ См.: (*Гаспаров* 1999: 200). Приведу начало первого и конец последнего из «Романсов о Сиде» Катенина, дающие представление об их строфике – жмжм:

Дон Диег сидел печальный, В век никто так не страдал. Грустно думал днем и ночью, Что его поруган дом <...> Дон Альфонз и дон Гарциа Молвили: «Аминь»; дон Санч Тут же был, смотрел и слушал И один из всех – молчал (1823).

Жуковский переведил «Романсы о Сиде» несколько позже Катенина, но в печати его переводы появились на год раньше, в 1831 г. У Жуковского тенденция к остановкам на мужских окончаниях представлена, но выражена слабее; ср. начала соответственно 1-й и 2-й песен «Сида в царствование короля Фердинанда» и 1-й песни «Сида в царствование короля Дон-Санха Кастильского»:

Пятерых царей неверных Дон-Родриго победил; И его назвали Сидом Побежденные цари;

Полных семь лет без успеха Неприступную Коимбру Осаждал Дон-Фердинанд. Никогда б не одолел он Неприступныя Коимбры, Крепкой башнями, стенами... Но является Сан-Яго, Рыцарь господа Христа;

Только что успел Дон-Санхо Вместе с братьями в могилу Опустить с мольбой приличной Фердинандову гробницу, Как уже он на коне, И гремит трубой военной, И вассалов собирает, И войной идет на братьев.

³⁰ Вот начала и концы переводов баллады «Алонзо» (1831), стилизованной Уландом (у него она называлась «Durand») под миннезингеров, и более короткого стихотворения «Победитель» (1822, публ. 1823), тоже из Уланда, примечательных любовной (а не чисто боевой) тематикой, а также установкой Жуковского на исключительно женские окончания (в отличие от смешанных женских и мужских в оригинале):

Из далёкой Палестины Возвратясь, певец Алонзо К замку Бальби приближался, Полон песней вдохновенных... <...> Кличет там он: Изолина! И спокойно раздаётся: Изолина! Изолина! Там в блаженствах безответных;

Сто красавиц светлооких Председали на турнире. Все – цветочки полевые; А моя одна как роза. <...> И она – младое утро – Стала мне грозой могучей; Я помчался, я ударил – И ничто не устояло.

³¹ Апроприацию испанского хорей в российских народно-экзотических целях проиллюстрирую начальной и конечной строфами «Вещего сна черноокой Сузге» (дочери казахского султана и любимой жены хана Кучума, правителя Сибири) из поэмы П.П. Ершова «Сузге», написанной в основном строфами с окончаниями *жжжжжжм, жжжжжжм, жжжжжжм*:

Царь Кучум один владеет Всей сибирскою землею; Обь, Иртыш, Тобол с Вагаем Одному ему подвластны; Он берет со многих дани, Сам не платит никому. <...> На коврах лежат узорных, Приклонив к руке головку, То ли розою Востока, То ли гурией пророка, Такой казалася Сузге!

Еще одной аналогичной сферой применения этого размера стал «финский» хорей переводов «Калевалы» и «Гайаваты».

³² Применяя понятие «испанский хорей», я следую за М.Л. Гаспаровым (*Гаспаров* 1989: 131–132, 153–154, 1997а,б, 1999, 2000: 69, 121, 176–177), относящим к нему ПНР (1997б: 489) и исключаящим рифмованные и полурифмованные 4-ст. хорей, в том числе с испанской и подобной тематикой.

Хотя термин «испанский хорей» звучит как обозначение особого размера, задаваемого формальными версификационными признаками, в действительности речь идет об одном семантическом ореоле безрифменного 4-ст. хорей. Но в таком случае возникают дальнейшие проблемы. Так, лирические безрифменные 4-ст. хорей Уланда, Ленау, Гейне, Жуковского и более поздних русских авторов часто уклоняются в сторону от испанской и прочей экзотической тематики, а значит, и от испанского компонента ореола. Правда, в этих случаях иногда сохраняется если не тематическая, то генетическая связь с испано-немецкими источниками. Но и она начисто отсутствует в другом подтипе безрифменного 4-ст. хорей – анакреонтическом, канонизированном переводами Державина, Сумарокова, Львова, Дмитриева и других из Анакреона и его подражателей. Анакреонтический 4-ст. хорей отличается от испанского не просодией, ритмикой или фонетикой, а преимущественно реалиями, лексикой, мотивами, ономастикой и установкой на перволичный синтаксис с прямыми обращениями к собеседнику в отличие от характерного повествования в эпическом 3-м лице собственно «испанского хорей» (но не в отличие его лирических изводов, тем двусмысленнее граничащих с анакреонтикой).

Версификационную неопределенность различения анакреонтического и испанского хорей можно проиллюстрировать экспериментальной транспозицией первого – пушкинского «Мальчику (Из Катулла)» (1832) – во второй:

Пьяной горечью Фалерна
 Чашу мне наполни, мальчик:
 Так Постумия велела,
 Председательница оргий.
 Ты же прочь, речная влага,
 И струей, вину враждебной,
 Строгих постников довольствуй:
 Чистый нам любезен Бахус.

*«Пьяной горечью мадеры
 Чашу мне не полни, Санчо»,
 – Так велел Дон Педро Гомец,
 Предводитель кастильянцев.
 Пить он лишь речную влагу
 Дал обет, вину враждебный,

³³ Так, Жуковский написал этим размером, с восемью женскими окончаниями, одно из важнейших для него лирических стихотворений – «Елисавете Рейтерн» (1840, публ. 1883), вольно переделав «Немую любовь» [«Stumme Liebe», 1833]) Ленау, написанную с чередованием мужских и женских окончаний и рифмовкой (l) *аБа-Ба'Ва'В*:

О, молю тебя, создатель, Дай в близи ее небесной, Пред ее небесным взором И гореть и умереть мне, Как горит в немом блаженстве, Тихо, ясно угасая, Огнь смиренных лампады Пред небесною Мадонной.

³⁴ См.: (Анненский 1979: 158 *et passim*).

³⁵ Этот перевод ошибочно приписан Брюсову в (Брюсов 1994: 860). Ср. настоящий перевод Брюсова:

Каждый день, как сон прекрасна, Дочь султана проходила В час вечерний у фонтана, Где вода, белеясь, была. Каждый день невольник юный В час вечерний у фонтана, Где вода, белеясь, была, Ждал, день ото дня белее. Раз один ему царевна Быстро вымолвила, глянув: «Знать хочу твое я имя, Место родины и род твой». И невольник молвил: «Имя – Магомет: отчизна – Имен; Род мой – Азры, для которых Неразлучна смерть с любовью («Азр»; см.: Брюсов 1977: 237–238).

³⁶ См.: Жирмунский 1973: 93, 99–101; Мандельштам 2001: 344; Тынянов 1921: 250–255, 257–258; Чуковский 2001: 214; Эйхенбаум 1986: 433, 433–438.

³⁷ Схема окончаний здесь *ммммжжжжж*, в оригинале – несколько иная (*ммжжжжжжж*), а в переводе В.Я. Брюсова (1895) – третья (*жжжжжжжжж*):

Тот, кто любит раз, хотя бы Безнадежно, все же – Бог; Тот, кто любит во второй раз Безнадежно, – тот глупец. Я – такой глупец! люблю я, Вновь люблю я безнадежно, Месяц, звезды, ночь смеются, Я смеюсь... и умираю (см.: Брюсов 1994: 673). Еще одна особенность оригинала – каламбурное созвучие окончаний строк 5 и 6: *Liebe – Gegenliebe*.

³⁸ В оригинале этому безрифменному 4-ст. хорю с женскими окончаниями соответствует совсем другой рисунок: все окончания мужские, все зарифмованы по схеме *ааавв*, а размер – 4-иктный дольник ямбического типа.

³⁹ См.: Блок 1997, 3: 361–363, 799–800. Что жанровые и метрические коннотации блоковского стихотворения, скорее всего, не ускользнули от внимания Ахматовой, свидетельствуют ее, правда, более поздние воспоминания (хотя в своем стихотворном ответе Ахматова освобождается от «испанской экзотики»; см.: Жирмунский 1973: 59);

«А на третьем томе поэт написал посвященный мне мадригал: “Красота страшна, вам скажут...” [...] В это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. [...] Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро» (Ахматова 1986: 186).

⁴⁰ Ты проходишь без улыбки, Опустившая ресницы, И во мраке над собором Золотятся купола. Как лицо твое похоже На вечерних богородиц, Опускающих ресницы, Пропадающих во мгле... Но с тобой идет кудрявый Кроткий мальчик в белой шапке, Ты ведешь его за ручку, Не даешь ему упасть. Я стою в тени портала, Там, где дует резкий ветер, Застылающий слезами Напряженные глаза. Я хочу внезапно выйти И воскликнуть: “Богоматерь! Для чего в мой черный город Ты Младенца привела?” Но язык бессилен крикнуть. Ты проходишь. За тобою Над священными следами Почивает синий мрак. И смотрю я, вспоминая, Как опущены ресницы, Как твой мальчик в белой шапке Улыбнулся на тебя.

Как отметил Тынянов, сама тема «“возлюбленная – Богородица” близк[а] к гейневским» (Тынянов 1921: 250; Блок 1997, 2: 756).

⁴¹ См.: (Блок 1997, 2: 754, 756; Тынянов 1921: 250).

⁴² Заглядывая в более раннюю, так сказать гейневскую, эпоху, можно указать на стихотворение 1848 г. Ю.В. Жадовской, далекое от ахматовских стилистически, но не тематически, а в версификационном отношении близкое к народным безрифменным хорям:

Люди много мне болтали О тебе добра и худа; Но на все пустые толки Я презреньем отвечала. Пусть кричат, что им угодно, Про себя я говорила, Мне всю правду сердце скажет: Лучше всех оно сумеет Различить добро и худо. И с тех пор, как полюбила Я тебя, прошло немало Дней веселых и печальных; Разгадать же и теперь я Не могу, как ни стараюсь, Что в тебе я так любила: То ли, что хвалили люди, Или то, что осуждали.

⁴³ Я блуждал в саду блаженных И, влюбленных дев увидя: «С чем сравнимо ваше счастье?» – Их спросил; они ж, потупясь: «С розой утренней!» – шепнули. Я спросил детей счастливых: «С чем сравнимо ваше счастье?» Очи тихие воскинув, Дети молвили: «С небесной Безмятежною лазурью». Вопросил я светлых духов: «С чем сравнимо ваше счастье, Непорочные, святые?» Возлетая, пели духи: «С белизною стройных лилий». И, склонясь с участием, Муза: «Друг, и ты в саду блаженных? С чем твое сравнимо счастье: С небом ясным, розой алой Иль лилеей белоснежной?» Я ж: «Мое не схоже счастье, – Ей отвечивал, – ни с розой Нежной, ни с лилеей снежной, Ни с безоблачною лазурью: Золотой мне жребий выпал. Горячо и горделиво В сердце блещет солнце счастья, Мещет вокруг лучи златые, Как власы златой Венеры, Как моей царицы кудри!» Улыбнулась нежно Муза: «Дважды ты блажен и трижды, Как блажен лишь Феб единый, Лучезарный и влюбленный, Строя лиру золотую».

⁴⁴ Хорошо, что в этом мире Есть магические ночи, Мерный скрип
высоких сосен, Запах тмина и ромашки И луна. Хорошо, что в этом мире
Есть еще причуды сердца, Что царевна, хоть не любит, Позволяет пря-
мо в губы Целовать. Хорошо, что, словно крылья На серебряной дорожке,
Распластался тонкой тенью, И колышется, и никнет Черный бант.
Хорошо с улыбкой думать, Что царевна (хоть не любит!) Не забудет
ночи лунной, Ни меня, ни поцелуев – Никогда!

⁴⁵ Седьмое – «Причитание» (1922), стоящее особняком также
ввиду своей ориентации на народную и церковную традицию и схемы
окончаний – дмдм.

⁴⁶ Божий Ангел, зимним утром Тайно обручивший нас, С нашей
жизни беспечальной Глаз не сводит отемневших. Оттого мы любим небо,
Тонкий воздух, свежий ветер И чернеющие ветки За оградой чугунной.
Оттого мы любим строгий, Многоводный, темный город, И разлуки наши
любим, И часы недолгих встреч.

⁴⁷ Столько раз я прокланала Это небо, эту землю, Этой мельницы
замшелой Тяжко машущие руки! А во флигеле покойник, Прямо и сед, ле-
жит на лавке, Как тому назад три года. Так же мыши книги точат, Так
же влево пламя клонит Стеариновая свечка. И поет, поет постылый
Бубенец нижегородский Незатейливую песню О моем веселье горьком.
А раскрашенные ярко Прямо стали георгины Вдоль серебряной дорожки,
Где улитки и польнь. Так случилось: заточенье Стало родиной второю,
А о первой я не смею И в молитве вспоминать.

⁴⁸ Будем вместе, милый, вместе, Знают все, что мы родные, А лу-
кавые насмешки, Как бубенчик отдаленный, И обидеть нас не могут, И не
могут огорчить. Где венчались мы – не помним, Но сверкала эта церковь
Тем неистовым сияньем, Что лишь ангелы умеют В белых крыльях прино-
сить. А теперь пора такая, Страшный год и страшный город. Как же
можно разлучиться Мне с тобой, тебе со мной?

⁴⁹ Не исключено и влияние рифмованного 4-ст. хорей, ореол
которого включает дорожные мотивы, в том числе «с плаванием на
жизненной ладье» (Гаспаров 1999: 204, 210), характерным также для
инфинитивного письма.

⁵⁰ Анжамбманы не редкость в белом стихе, в том числе, например,
в «Северных элегиях» Ахматовой.

⁵¹ «[В]нимание перешло от согласных к гласным – от фонетики к
артикуляции, к мимике губ по преимуществу» (Эйхенбаум 1986: 415).

⁵² «От первой строки к четвертой идет усиление губной артику-
ляции: от *a-e* (просыпаться на рассвете) к *o-y* (зеленую волну)... В сле-
дующих четырех строках повторяется то же движение от *a* (иль на
палубе в ненастье) к *o-y* (и не думать ни о чем)... Девятая строка дает
обратное движение *y-a* (ср. Оттого что радость душит – Но, предчув-

ствую свиданье), которым начинается ослабление губной артикуляции, – в последней строке мы имеем повторение начальной артикуляции *а–е*» (*Эйхенбаум* 1986: 423).

⁵³ «С другой стороны, выразительная речь консонантизма ослаблена» (*Эйхенбаум*: 415)

⁵⁴ Ср. в особенности строки: *Но, предчувствуя разлуку, В неизбежный грозный час Сжать твою, мой ангел, руку Я спешу в последний раз.* Это тоже 4-ст. хорей, хотя и рифмованный. О пушкинском стихотворении см.: (*Гаспаров* 1997а).

⁵⁵ Кстати, эффект озвончения можно усмотреть и в единственном на весь текст сочетании *бр* в *БРызг* (после *пр* в *ПРосытаться* и *ПРедчувствую*) и в завершении длинного ряда *ш* единственным *ж* в *каЖдым часом* в последней строке.

Анненский 1979 [1907] – *Анненский И.Ф.* Гейне прикованный: Гейне и его «Романцero» // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979 [1907]. С. 153–161.

Ахматова 1986 [1967] – *Ахматова А.А.* Воспоминания об Александре Блоке // Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. М.: Худ. литература, 1986. Т. 2. Проза, переводы. С. 185–188.

Ахматова 1998 – *Ахматова А.А.* Собрание сочинений: В 6 т. / Примеч. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. Стихотворения 1904–1941.

Блок 1997 – *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. Стихотворения. Кн. 2 (1904–1908). Т. 3. Стихотворения. Кн. 3 (1907–1916). М.: Наука, 1997.

Брюсов 1977 – *Брюсов В.Я.* Торжественный привет: Стихи зарубежных поэтов в переводе Валерия Брюсова / Сост. М.Л. Гаспаров. М.: Прогресс, 1977. С. 237–238.

Брюсов 1994 – *Брюсов В.Я.* Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова / Сост. С.И. Гиндин. М.: Радуга, 1994.

Виноградов 1976 [1925] – *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избр. тр. М.: Наука, 1976. С. 369–459.

Гаспаров 1989 – *Гаспаров М.Л.* Очерки истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.

Гаспаров 1997а – *Гаспаров М.Л.* «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избр. тр. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. О стихах. С. 9–20.

Гаспаров 1997б – *Гаспаров М.Л.* Стих Анны Ахматовой // Гаспаров М.Л. Избр. тр. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 3. О стихе. С. 476–491.

- Гаспаров 1999 – *Гаспаров М.Л.* На воздушном океане (4-ст. хорей с окончаниями Ж,М: размер-удачник) // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. С. 192–216.
- Гаспаров 2000 [1984] – *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна лимитед, 2000.
- Жирмунский 1973 – *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973.
- Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* Инфинитивное письмо и анализ текста: «Леиклос» Бродского // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 460–488.
- Кузмин 2001 [1912] – *Кузмин М.А.* [Предисловие к первой книге стихов А.А. Ахматовой «Вечер». СПб., 1912] // Анна Ахматова: pro et contra: Антология / Сост. С. Коваленко. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ун-та, 2001. С. 59–61.
- Мандельштам 2001 [1922] – *Мандельштам О.Э.* Письмо о русской поэзии // Там же. С. 342–345.
- Парнас 1980 – Парнас. Антология античной лирики / Сост. С.А. Ошеров. М.: Московский рабочий, 1980.
- Pro et contra 2001 – Pro et contra: Антология / Сост. С. Коваленко. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ун-та, 2001. Т. 1.
- Тынянов 1921 – *Тынянов Ю.Н.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пг.: Карточный домик, 1921. С. 237–264.
- Чуковский 2001 [1921] – *Чуковский К.И.* Ахматова и Маяковский // Pro et contra. С. 208–235.
- Щеглов 1996 – *Щеглов Ю.К.* Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст: Сб. ст. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 261–289.
- Эйхенбаум 1986 [1923] – *Эйхенбаум Б.М.* Анна Ахматова // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худ. лит., 1986. С. 374–439.

«Мне ни к чему одические рати...»
К тайнам ремесла Анны Ахматовой

¹ См.: (*Жолковский* 1995, 1996, 1997).

² Любопытный пример наивного – «без затей» – прочтения «Одических ратей» являет статья одного достаточно искушенного семиотика литературы (см.: *Faryno*: 56–58).

³ Отсылка к этой строфе «Онегина» тем многозначительнее, что в ней же Пушкиным применена изощренная техника автоцитации (характерной и для ахматовского стихотворения). «*Мечты, мечты! где ваша сладость...* – точная автоцитата первых строк лицейского стихотворения “Пробуждение”: *Мечты, мечты! Где ваша сладость?*», включенная в текст ЕО с трансформацией двухстопного ямба в четырехстопный» (Лотман 1980: 309). Ахматова делает нечто подобное, переводя слова *элегических затей* из пушкинского четырехстопного ямба в свой пятистопный. Кстати, в «Одических ратях» просматривается переключка с этой строфой и по линии «традиционной элегической темы прощания с молодостью» (Там же): ср. далее строчку *Ужель мне скоро тридцать лет?* – Ахматовой в 1940 году было за пятьдесят.

⁴ Не исключено и пушкинское происхождение *ратей*, ср. *Пехотных ратей и коней Однообразную красоту* во вступлении к «Медному всаднику». Что касается ахматовского «классицизма», то о нем написано много; см., в частности: (Полтавцева 1992). Интересные перспективы обещает аналогия между ахматовским и сталинским ампиrom; о соцреализме как новом классицизме см. пионерскую работу (Терц 1988).

⁵ *Подумаешь, тоже работа, – Беспечное это житье: Подслушать у музыки что-то И выдать шутя за свое. И, чье-то веселое скерцо В какие-то строки вложив, Покаяться, что бедное сердце Так стонет средь блестящих нив. А после подслушать у леса, У сосен, молчальниц на вид, Пока дымовая завеса Тумана повсюду стоит. Налево беру и направо, И даже, без чувства вины, Немного у жизни лукавой, И всё – у ночной тишины* (1959; «Тайны ремесла. 4»; I: 252).

⁶ «Несомненно, в поэзии она была справедливой, просветленной... чем в своих устных высказываниях... умела подняться над второстепенным... уходила из зоны “слишком человеческого”... Поэтому в своих “поминальных” стихах, относящихся к Маяковскому, которого она воспринимала, конечно, более чем сложно, а также к Пастернаку и к Цветаевой, она сказала о них, отбросив все психологические и прочие обертоны... голосом высокого утверждения и признания» (Максимов 1991: 124); см. также: (Виленкин 1990: 34 сл.). Действительно, в ее стихах о Пастернаке трудно обнаружить следы зависти и обид, засвидетельствованных в воспоминаниях современников; ср., впрочем, соображение одного из них о том, что в строчке *Он награжден каким-то вечным детством* («Борис Пастернак»; I: 235) выражено – «с восхищением и одновременно снисходительно, не без тонкого сарказма, дескать “сколько можно”», – отстранение от пастернаковского устремления к не знающим границ «свободе, неожиданности, непредсказуемости, которые... зовутся гениальностью» (Найман 1989: 217).

Догадке Наймана о «снисходительности» соответствует отмеченное мемуаристами характерное «Борисик» в применении к Пастернаку,

особенно на фоне настойчивого кодифицирования собственного имени («Анна Андревна» – для знакомых; «Анна Ахматова» – для критиков [см.: (Роскина 1991: 528)]; малое рукописное *a*, но перечеркнутое, как заглавное, – для истории); об эмблематизации Ахматовой своего имени см.: (Мейлах 1975).

⁷ Дальнейшая игра плесени, живописи, незатейливости и интертекстуальности может быть обнаружена в позднейшем наброске *И прекрасней мраков Рембрандта Просто плесень в черном углу*. А в плане так называемой домашней семантики плесень на стене отсылает к тому времени, когда Ахматова жила вместе с Ольгой Судейкиной и Артуром Лурье в начале 20-х годов и на стене за окном им виделся «леонардовский» силуэт человека в плаще и цилиндре, по словам Судейкиной, – Жерара де Нерваля (Лурье: 342–343). Впрочем, мотив вглядывания в стену в связи с фигурой Судейкиной уходит в еще более далекое прошлое – историю самоубийства влюбленного в нее В. Князева и присутствует уже в посвященном ей стихотворении Ахматовой «Голос памяти»: *Что ты видишь, тускло на стену смотря... Чайку ли на синей скатерти воды Или флорентийские сады? <...> Иль того ты видишь у своих колен, Кто для белой смерти твоей покинул плен? Нет, я вижу стену только – и на ней Отсветы небесных гаснущих огней* (1913; I: 104–105); см. также: (Тименчик 1989б: 8).

⁸ Приведу релевантные фрагменты: *Когда спускаюсь с фонарем в подвал... <...> ... Но там Темно и тихо. Мой окончен праздник! Уж тридцать лет, как проводили дам, От старости скончался тот проказник...<...> Но я касаюсь живописи стен И у камина греюсь. Что за чудо! Сквозь эту плесень, этот чад и тлен Сверкнули два зеленых изумруда И кот мяукнул...* (1940; II: 141).

⁹ Полноударные строчки появятся еще дважды в последней строфе. Кстати, о строфике: согласно М.Л. Гаспарову (устно), строфическая схема 5553 может восприниматься как укороченный вариант характерного рисунка «Памятника» Пушкина (6664), особенно благодаря общности метра (ямб) и темы (сущность поэзии).

¹⁰ С «Музой» (1829; Баратынский 1976: 168) ахматовское стихотворение перекликается не только общей эстетической программой «неконвенциональности» (*некстати; не так, как у людей, – необщим выраженьем*), соответствующим отказным зачином (*Мне ни к чему... – Не ослеплен я...*) и формальными сходствами (последовательность трех четверостиший 5-стопного ямба, открывающаяся женской и замыкающаяся мужской рифмой). Их связывает также характерный для Ахматовой жест взятия на себя ролей, отведенных поэтами-мужчинами женщинам (см.: Kelly 1994), в данном случае – роли музы Баратынского. На Баратынского указывает и само слово «элегический», процитированное из Пушкина, который употреблял его преимущественно в связи с Баратын-

ским (Словарь 1961: 1003–1004); заимствуя отрицание элегических затей у Пушкина, Ахматова à la Пушкин переносит эту фразу из 4-стопного ямба в 5-стопный – «подсюсюкивая» таким образом размеру «Музы» (ср. примеч. 3).

¹¹ «Долженствовательный» элемент может восходить также к обороту *Il faut* из уже упоминавшегося «Искусства поэзии» Верлена, которое, однако, в отличие от ахматовского стихотворения обращено не к читателю, а к поэту, и совершенно открыто насыщено восклицаниями, повелениями и жестами насилия (*Prends l'éloquence et tords-lui son cou*, «Хребет риторике сверни» в переводе Пастернака (*Эткнд* 1969: 478)).

¹² О коллизии Ахматова – Маяковский см.: (*Кацис* 1991; *Коваленко* 1992; *Жолковский* 1995, 1997).

¹³ В связи с интертекстуальной силой, скрытой в лопухах, см. соображения о гоголевском подтексте строчек *И стоят лопухи в человеческий рост, И крапивы дремучей поют леса, Что по ним не пройдет, не блеснет коса* («Почернел, искривился бревенчатый мост...»; I: 198): в «Вие» Гоголя «коса разлетелась бы вдребезги, если бы захотела коснуться... толстых стеблей [бурьяна]» (*Тименчик* 1981: 311).

Ахматовские чтения – Ахматовские чтения. Вып. 1: Царственное слово / Ред. Н.В. Королева, С.А. Коваленко. М.: Наследие, 1992.

Баратынский 1976 – *Баратынский Е.А.* Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1976.

ВВА 1991 – Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных. М.: Сов. писатель, 1991.

Виленкин 1990 – *Виленкин В.Я.* В сто первом зеркале. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1990.

Гаспаров 1997 [1989] – *Гаспаров М.Л.* Стих Анны Ахматовой // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 3. О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 476–491.

Гинзбург 1989 – *Гинзбург Л.Я.* Ахматова (Несколько страниц воспоминаний) // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных. М.: Сов. писатель, 1991. С. 126–141.

Жолковский 1995 – *Жолковский А.К.* Страх, тяжесть, мрамор: Из материалов к жизнетворческой биографии Ахматовой // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 36. P. 119–154.

Жолковский 1996 – *Жолковский А.К.* Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // *Звезда*. 1996. № 9. С. 211–227.

Жолковский 1997 – *Жолковский А.К.* Ахматова и Маяковский (К теории пародии) // *In memoriam: Сб. памяти Я.С. Лурье* / Ред. Н. Ботвинник, Е. Ванеева. СПб.: Atheneum/Feniks, 1997. С. 383–394.

- Катанян 1985 – *Катанян В.А.* Маяковский: хроника жизни и деятельности. М.: Худ. литература, 1985.
- Кацис 1991 – *Кацис Л.Ф.* Заметки о стихотворении Анны Ахматовой «Маяковский в 1913 году» // *Russian Literature. Vol. XXX. N 3.* P. 317–336.
- Коваленко 1992 – *Коваленко С.А.* Ахматова и Маяковский // *Ахматовские чтения.* С. 166–180.
- Кузмин 1985 [1923] – *Кузмин М.А.* Плавающие-путешествующие: Роман // *Кузмин М.А. Проза. Т. 5 / Ред. В. Марков, Ф. Штольц (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 18).* Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1985. P. 5–277.
- Кузмин 1990 – *Кузмин М.* Избранные произведения. Л.: Худ. литература, 1990.
- Леонардо да Винчи 1952 – *Леонардо да Винчи.* Избранное. М.: Искусство, 1952.
- Лотман 1980 – *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980.
- Лотман 1994 [1964] – *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. А.Д. Кошелев.* М.: Гнозис, 1994. С. 17–263.
- Лукницкий 1991 – *Лукницкий П.Н.* Встречи с Анной Ахматовой. Р.: УМСА-Press, 1991. Т. I. 1924–1925 гг.
- Лурье 1997 – In memoriam: Сб. памяти Я.С. Лурье. СПб.: Atheneum/Feniks, 1997.
- Максимов 1991 – *Максимов Д.Е.* Об Анне Ахматовой, какой помню // *Воспоминания об Анне Ахматовой.* С. 96–125.
- Мандельштам 1991 – *Мандельштам Н.Я.* Из воспоминаний // *Воспоминания об Анне Ахматовой.* С. 299–325.
- Мейлах 1975 – *Мейлах М.Б.* Об именах Ахматовой: I. Анна // *Russian Literature.* 1975. № 10/11. P. 33–57.
- Найман 1989 – *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худ. литература, 1989.
- Недоброво 1983 [1915] – *Недоброво Н.В.* Анна Ахматова // *Ахматова А.А. Сочинения.* Р.: УМСА-Press, 1983. Т. III. С. 473–494.
- Полтавцева 1992 – *Полтавцева Н.Г.* Ахматова и культура «серебряного века» («вечные образы» культуры в творчестве Ахматовой) // *Ахматовские чтения.* С. 41–58.
- Роскина 1991 – *Роскина Н.* «Как будто прощаюсь снова...» // *Воспоминания об Анне Ахматовой.* С. 520–541.
- Словарь 1961 – *Словарь языка Пушкина / Отв. ред. В.В. Виноградов.* М.: Гос. изд-во иностр. и нац. сл., 1961. Т. 4.

- Терц А. 1975 – *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Л.: Overseas Publications Interchange and Collins.
- Терц 1988 [1957] – *Терц А.* Что такое социалистический реализм. Париж: Синтаксис, 1988.
- Тименчик 1975 – *Тименчик Р.Д.* Автометаописание у Ахматовой // *Russian Literature*. 1975. № 10/11. P. 213–226.
- Тименчик 1981 – *Тименчик Р.Д.* Храм премудрости Бога: стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота...» // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. V–VI. P. 297–317.
- Тименчик 1989а – *Тименчик Р.Д.* После всего. Неакадемические заметки // *Лит. обозрение*. 1989. № 5. С. 22–26.
- Тименчик 1989б – *Тименчик Р.Д.* Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя / Ред. Р.Д. Тименчик, В.Я. Мордерер. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 241–250.
- Чуковская 1989 – *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. М.: Книга, 1989. Кн. 1.
- Эткинд 1969 – Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв. На фр. и рус. яз. / Сост. Е. Эткинд. М.: Прогресс, 1969.
- Faryno 1980 – *Faryno J.* Тайны ремесла Ахматовой // *Wiener Slavistischer Almanach*. Bd. 6. P. 17–75.
- Kelly 1994 – *Kelly C.* Anna Akhmatova (1889–1966) // *A History of Russian Women's Writing. 1820–1992*. Oxford: Clarendon Press, 1994. P. 207–223.
- Timenčik et al. 1978 – *Timenčik R.D., Toporov V.N., Civ'jan T.V.* Akhmatova i Kuzmin // *Russian Literature*. Vol. VI. N 3. P. 213–305.

Любовная лодка, упряжь для Пегаса
и похоронная колыбельная.

Три стихотворения и три периода Пастернака (с. 83)

¹ Мы имеем в виду пастернаковедческий канон: (*Якобсон* 1969 (1935) – *Nilsson* 1978 (1959) – *Синяевский* 1965 – *Лотман* 1969); см. также: (*Жолковский* 1976, 1978, 1980а; *Zholkovsky* 1984: 65–68, 135–158).

² Ср. тот же эффект в «Как у них»: *У окуня ли екнул плавники*; см.: (*Zholkovsky* 1984: 145).

³ Импровизационная хаотичность перечислений нередка у Пастернака; ср. начало «Петербурга».

⁴ См.: (*Пастернак* 1965: 634).

⁵ Ср., однако, *И чуб касался чудной челки*, тоже в СМЖ.

⁶ Об этих «обстоятельствах великолепия» см.: (*Жолковский* 1980в).

7 Выражение *состоянья проматывать* засвидетельствовано в одном из вариантов; см.: (Пастернак 1965: 635).

8 Вопреки представлениям о бесформенности «чисто ассоциативной» композиции у раннего Пастернака (в духе Лежнев 1987).

9 См. также: (Жолковский 19856).

10 Отчасти это следствие нашего упрощающего решения приблизить общепастернаковский конструкт к раннему Пастернаку, а не сделать его равноудаленным от трех периодов.

11 Об этом инварианте Пастернака см.: (Zholkovsky 1985).

12 Эта выразительная фигура, основанная на приеме ПРЕДВЕСТИЕ, была выявлена Эйзенштейном (Эйзенштейн 1968: 498–499) в его изложении разработанной теоретиками рекламы «техники утвердительных ответов» (см.: Overstreet 1925: 16–17).

13 Эти временные сдвиги, типа исследуемых в нарративистике (см.: (Genette 1980; Chatman 1978)), захватывают не только предметную, но и стилистическую сферу. А комканье лозунгов в конце – еще одно проявление одновременно адаптации и ее подрыва; о сходном эффекте скоропалительной идеологической перестройки в стихотворении средневекового латинского автора Архипииты см.: (Жолковский, Щеглов 1980).

14 Это одна из вариаций на излюбленную Пастернаком тему заложника вечности в плену у времени; ср. также этот «обмен» с вымениванием/проматыванием в «Сложь весла».

15 Как заключенность в тесном помещении, так и стесненное, но интенсивное движение – частые у Пастернака манифестации великолепия, ср.: *Кто это, гадает, глаза мне рюмлит Тюремной людской дремой?* (1922); *Кура ползет атакой газовой К Арагве, сдавленной горами* (1931); *Дай запру я твою красоту В темном тереме стихотворенья* (1956).

16 Стихотворение обнаруживает также отклонение от типичного для Пастернака модернистского (в духе XVIII в.) акцентирования 1-й стопы 4-ст. ямба в сторону традиционного (в духе XIX в.) акцентирования 2-й стопы (об этих тенденциях см.: (Гаспаров 1974: 88–95)). Так реализуется готовность Пастернака «писать плохо», чуть ли не в стиле Демьяна Бедного; ср.: (Пастернак 1991).

17 Эта инверсия в сочетании с другими средствами создает в первых строках эффект пронзающей устремленности, о чем см.: (Жолковский 1980а: 234–235).

18 Подробный разбор см.: (Жолковский 1983).

19 О «вялости» у позднего Пастернака см.: (Livingstone 1978).

20 Об этом см.: (Davie 1965: 86).

21 Это инвариант Пастернака, см.: (Zholkovsky 1984: 67 сл.).

22 Например, сном, как в лермонтовском «Сне» и в «Августе» Пастернака; или – размышлениями о будущем, как у Пушкина в

«Андрее Шенье» и «Песенке Мери» и у Пастернака в «Свидании»; о последнем см.: (Жолковский 1980б: 84–85).

²³ А не чрезмерности и импровизационному хаосу, как у раннего Пастернака (например, даже в сравнительно умеренном «Слож весла» и тем более в экстатической «Заместительнице», см.: (Zholkovsky 1984: 228 сл.)), или примирению с дисциплиной, как в «Мне хочется...»

²⁴ Такова схема ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА; см.: (Жолковский, Щеглов 1974, 1981).

²⁵ Эта симметрия подчеркнута парадоксальностью движения от смерти в начале к детству, подразумеваемому колыбельной, в конце; о приеме КОНТРАСТА с тождеством см.: (Жолковский, Щеглов 1974).

²⁶ Описанное уже Аристотелем узнавание – это «ментальная» разновидность ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА – в отличие от «событийной»; см.: (Жолковский, Щеглов 1974, 1981).

²⁷ Согласно (Riffaterre 1978), обращение (conversion) того или иного интертекстуального образца – универсалия поэтической структуры.

Гаспаров 1974 – Гаспаров М.Л. Современный русский стих. М.: Наука, 1974.

Жолковский 1976 – Жолковский А.К. К описанию одного типа семиотических систем: поэтический мир как система инвариантов // Семиотика и информатика. 1976. № 7. С. 27–61.

Жолковский 1978 – Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Russian literature. 1978. Vol. VI. N 1. P. 1–38.

Жолковский 1980а – Жолковский А.К. Инварианты и структура поэтического текста. Пастернак // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности: Сб. ст. Wien: Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. II. P. 205–244.

Жолковский 1980б – Жолковский А.К. Тема и вариации: к сопоставительному описанию поэтических миров Пастернака и Окуджавы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности. P. 61–86.

Жолковский 1980в – Жолковский А.К. 'Обстоятельства великолепия': об одной пастернаковской части речи // To Honour Jeanne van der Eng / Eds. W. Weststeijn et al. Amsterdam: Slavic Seminar, 1980. P. 157–158.

Жолковский 1983 – Жолковский А.К. Поэзия и грамматика пастернаковского «Ветра» // Russian literature. Vol. XIV. N III. P. 241–285.

Жолковский 1985 – Жолковский А.К. Механизмы второго рождения. О стихотворении Пастернака «Мне хочется домой, в огромность...» // Синтаксис. 1985. № 14. С. 77–97.

-
- Жолковский, Щеглов 1974 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К описанию смысла связного текста // ИРЯ АН СССР, 49. Вып. IV. Приемы выразительности. Ч. 2.
- Жолковский, Щеглов 1975 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. [Вып.] 7. С. 143–167 (Ученые зап. Тарт. ун-та).
- Жолковский, Щеглов 1980 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* «Исповедь» Архипоэта Кельнского: глубинная и поверхностная структуры на службе амбивалентной темы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности. С. 145–204.
- Жолковский, Щеглов 1981 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* О приеме выразительности ОТКАЗ // *Slavica hierosolymitana*. Vol. 5–6. P. 109–136.
- Лежнев 1987 [1926] – *Лежнев А.* Борис Пастернак // Лежнев А. О литературе: Статьи / Сост. Г.А. Белая. М.: Сов. писатель, 1987. С. 184–202.
- Лотман 1969 – *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Тр. по знаковым системам. Вып. 4 // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1969. С. 206–238.
- Пастернак 1965 – *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М.: Сов. писатель, 1965.
- Пастернак 1991 [1936] – *Пастернак Б.Л.* Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР в Минске (= О скромности и смелости // Лит. газ. 1936. 24 февр.) // Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанова. М.: Худ. лит., 1991. Т. 4. С. 633–639.
- Синявский 1965 – *Синявский А.* Поэзия Пастернака // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. С. 9–62.
- Эйзенштейн 1968 – *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968.
- Chatman 1978 – *Chatman S.* Story and discourse. Narrative structure in fiction and film. Ithaca; L.: Cornell UP, 1978.
- Davie 1965 – *Davie D.* The poems of Dr. Zhivago / Transl. and comment. D. Davie. N. Y.: Manchester UP, 1965.
- Genette 1980 – *Genette G.* Narrative discourse. An essay in method. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Livingstone 1978 – *Livingstone A.* Pasternak's last poetry // Pasternak. A collection of critical essays / Ed. V. Erlich. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1978. P. 166–175.
- Nilsson 1978 (1959) – *Nilsson N.A.* Life as ecstasy and sacrifice. Two poems by Boris Pasternak // Pasternak. A collection of critical essays / Ed. V. Erlich. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1978. P. 51–67.

- Overstreet 1925 – *Overstreet H.A.* Influencing human behavior. N. Y.: WW. Norton, 1925.
- Riffaterre 1978 – *Riffaterre M.* Semiotics of poetry. Bloomington; L.: University of Indiana Press, 1978.
- Zholkovsky 1984 – *Zholkovsky A.* Themes and texts. Toward a poetics of expressiveness. Ithaca; L.: Cornell UP, 1984.
- Zholkovsky 1985 – *Zholkovsky A.* The 'sinister' in the poetic world of Pasternak // International journal of Slavic linguistics and poetics. Is. XXIX. P. 109–131.

О грамматических мотивах Пастернака (с. 113)

¹ См.: (Якобсон 1975, 1983).

² См.: (Якобсон 19876 [1937]).

³ См.: (Якобсон 1987а [1935]).

⁴ См.: (Жолковский, Щеглов 1975; *Shcheglov, Zholkovsky* 1987).

⁵ См.: (Якобсон 1987а (1935); *Nilsson* 1978 [1959]; *Лотман* 1969; *Жолковский* 1996 [1978]).

⁶ См.: (Жолковский 1980, 2005 [1985]; *Zholkovsky* 1982).

⁷ Подробнее см.: (Жолковский 1980).

⁸ От описания тропов и других семантических эффектов, сопровождающих заполнение новых позиций, мы вынуждены отвлечься.

⁹ Превращение незаметно в коварно (и далее в хитрый маневр) соответствует пастернаковскому мотиву «зловещего»; см.: (*Zholkovsky* 1984).

¹⁰ Шаг естественный, но не обязательный; ср.: Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай, Теплицу льдам возьмем подношьем, И мы получим этот край, где не достигнуто максимально возможное отождествление и опущение предикатов, которое дало бы *Помножим... теплицу на льды...

¹¹ Подробнее о распределенных контактах см.: (*Zholkovsky* 1982).

¹² Ср. признание Пастернака в письме к Стивену Спендеру, что «представление целого, реальности как таковой, ощущалось, как дошедшее до меня послание, как внезапное и неожиданное появление, приветствуемое прибытие» (*Пастернак* 1990: 364).

¹³ См.: (*Лотман* 1969).

¹⁴ Разграничение тех и других не просто, учитывая значение, придаваемое в пастернаковском мире факту соприсутствия партнеров в едином смежном пространстве; ср.: Ты здесь, мы в воздухе одном. Твое присутствие, как город.

¹⁵ О потребности метафоры в метонимической мотивировке речь шла уже в «Вассермановой реакции» (1914; см.: *Пастернак* 1990: 121–126).

¹⁶ Подробнее о вовлечении см.: (Жолковский 2005 [1985]).

-
- Жолковский 1980 – *Жолковский А.К.* «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи // *Voz'mi Na Radost'*. To Nonour Jeanne van der End-Liedmeier. Amsterdam, 1980. P. 157–168.
- Жолковский 1996 [1978] – *Жолковский А.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 209–239.
- Жолковский 2005 [1985] – *Жолковский А.К.* Из записок по поэзии грамматики: о переносных залогах Пастернака // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 489–501.
- Жолковский, Щеглов 1975 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. [Вып.] 7. С. 143–167 (Ученые зап. Тарт. гос. ун-та).
- Лотман 1969 – *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Там же. [Вып.] 4. С. 206–238.
- Пастернак 1990 – Борис Пастернак об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. и коммент. Е.Б. и Е.В. Пастернаков. М.: Искусство, 1990.
- Якобсон 1975 [1961] – *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Ред. Е.И. Васин, М.Я. Поляков. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
- Якобсон 1983 [1961] – *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М.: Радуга., 1983. С. 462–482.
- Якобсон 1987а [1935] – *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.
- Якобсон 1987б [1937] – *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
- Nilsson 1978 [1959] – *Nilsson N.A.* Life as ecstasy and sacrifice. Two poems by Boris Pasternak / Ed. V. Erlich. Pasternak. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs; NJ: Prentice-Hall, 1978. P. 51–67.
- Shcheglov, Zholkovsky 1987 – *Shcheglov Y., Zholkovsky A.* Poetics of Expressiveness: A Theory and Two Applications. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1987.
- Zholkovsky 1982 – *Zholkovsky A.* «Distributive contact»: A Syntactic Invariant in Pasternak // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 6. P. 119–147.
- Zholkovsky 1984 – *Zholkovsky A.* The «sinister» in the poetic world of Pasternak // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. Vol. 29. P. 109–131.

Тихонов куртуазный
«Каких рассказов вас потешить...» (с. 127)

¹ Учитывая географию реальных поездок и поэтических пейзажей Тихонова, речь, скорее всего, идет о далеком юге.

² Как известно, комическое начало (в отличие от трагического) воплощает отчужденно-оборонительную (а не сопереживательную) установку.

³ Соблазнительно предположить переключку с мандельштамовской *последней прямо́той* из стихотворения «Я скажу тебе с последней прямо́той...», написанного в марте 1931 г., не публиковавшегося до 1960-х годов, но, возможно, известного Тихонову. «Нелепая» прямо́та, конечно, антонимична «последней», а контекст сходен лишь отчасти.

⁴ Она есть и в названии раннего чеховского сборника «Пестрые рассказы», на которое опирается словосочетание *рассказов ... пестротой*.

⁵ Вниманием исследователей и комментаторов это стихотворение не избаловано – оно даже не включено в выборку из «Осенних прогулок» в авторитетном издании (Тихонов 1981).

⁶ Цитаты приводятся по изданию: (Тихонов 1958: 304–332, 358–381).

⁷ См. вступ. ст. В.А. Шошина в: (Тихонов 1981: 5–45); а также: (Ковалев, Шошин 1973; Шошин 2005; Тихонов 2005).

⁸ Эйхенбаум 1969: 420–431.

⁹ Не исключена, впрочем, и более «косвенная» его трактовка – как размышления, обращаемого героем в присутствии героини к самому себе.

¹⁰ О сходной роли анаколуфа в «Я вас любил...» Пушкина см.: (Слонимский 1959: 120; Жолковский 2005: 59).

¹¹ В отличие от первого четверостишия, где нарастание прямо́ты продолжалось до последней строки.

¹² В I строфе полноударна только 1-я строка, за которой следуют три трехударные (с пропуском ударения в самом обычном месте – на 3-й стопе), а во II строфе, наоборот, за тремя четырехударными строками идет одна трехударная (с пропуском ударения в том же месте). Некоторая облегченность последней строки соответствует ее содержанию: *Легко смеяться в полусне*.

¹³ Об инфинитивном письме см.: (Жолковский 2005: 280–292, 432–488).

¹⁴ Оно особенно прославилось в виде песни Вертинского под названием «Бразильский крейсер».

¹⁵ Об этом стихотворении, в частности о его синтаксисе, см.: (Перцов 2001/2002), особенно с. 177.

¹⁶ Ср. заглавие сборника стихотворений Кузмина «Нездешние вечера» (1921) и цветаевского мемуарного эссе о Кузмине «Нездешний вечер» (1936).

¹⁷ Ср.: **Жуковский:** *Кто-то нездешний в часовне на камне сидит; Руку он всунул в перчатку и страшно глядит («Рыцарь Роллон»); Виделся ей не живой человек, а какой-то холодный Призрак, что-то нездешнее, что-то чужое душе человека («Ундина», гл. 12);*

Пушкин: *Близ ложа там во мраке ночи Сидел он, не смыкая очи, Нездешней мукою томим («Полтава»);*

Лермонтов: *Я здесь был рожден, но нездешний душой... О! зачем я не ворон степной?.. («Желание»); Люблю тебя нездешней страстью, Как полюбить не можешь ты: Всем упоением, всей властью Бессмертной мысли и мечты («Демон»);*

Тютчев: *Мы видим: с голубого свода Нездешним светом веет нам, Другую видим мы природу, И без заката, без восходу Другое солнце светит там («Е.Н. Анненковой» [«И в нашей жизни повседневной...»]); Какая жизнь, какое обаянье, Какой для чувств роскошный, светлый пир! Нам чудились нездешние созданья, Но близок был нам этот дивный мир («Дым»);*

Фет: *В страданье блаженства стою пред тобою, И смотрит мне в очи душа молодая. Стою я, овеянный жизнью июною, Я с речью нездешней, я с вестью из рая («В страданье блаженства стою пред тобою...»); Но в свежем тайнике куста Один певец проснулся вешний, И так же песнь его чиста И дышит полночью нездешней («Прошла весна, – темнеет лес...»); Но миг один – и солнцем вешним Согреет юные поля, И счастьем светлым и нездешним Дохнет воскресшая земля («Когда, смущенный, умолкаю...»).*

¹⁸ Из других поэтов Серебряного века эпитетом нездешний охотно пользовались также:

Анненский: *Там в дымных топазах запястий Так тихо мне Ночь говорит; Нездешней мучительной страсти Огнем она черным горит («Который?»); О счастье уста не молили, Теньями был полон покой, И чаши открывшихся лилий Дышали нездешней тоской («Январская сказка»);*

Бальмонт: *В храме Гениев Мечты Слышу возгласы несмелые, То – обеты чистоты, То – нездешние цветы, Все цветы воздушно-белые («Снежные цветы. 1» [«В жажде сказочных чудес...»]); Намеки на сверхчеловека, обломки нездешних миров, Аккорды бездонных значеньем, еще не разгаданных снов («Аккорды»); Все смолкло. Снега холодели В мерцаньи вечерних лучей. И крупные звезды блстели Печалью нездешних очей («На вершине»); У нее глаза морского цвета, И живет она как бы во сне. От весны до окончанья лета Дух ее в нездешней стороне («Морская душа»); В ее зрачках – непознанная чара, В них фосфор и круги нездеш-*

них сфер, Она пленила страшного Эдгара, Ей был пленен трагический Бодлер («Она проходит в комнатах бесшумно...»); И я в тебе искал нездешних сил. Но ты стал кротким, тихим, колыбельным? Зачем же ты Святыне изменил, Меня взманив обетом беспредельным? («Неверному. 1» [«Когда бы я к тебе не приходил...»]); Вместе со мною так ярко мечтавшие, Счастья не давшие, Дым от огня, Бросьте меня, беглецы запоздавшие, Я уже в царстве нездешнего дня, Бросьте меня («Медленно, тягостно, в руслу забытые...»);

Гиппиус: Летят нездешними птицами В кольцо бытия, вперед, Миги с закрытыми лицами... Как удержу их лёт? («Непредвиденное»); Поваяло нездешнюю прохладой От медленной зари. Ни счастья, ни радости – не надо. Гори, заря, гори! («Вечерняя заря»); В зеленом шуме листьев вешних, В зеленом шорохе волны, Я вечно жду цветов нездешних Еще несознанной весны («Иметь» [«В зеленом шуме листьев вешних...»]); Разнообразные, одни всегда И верные нездешней лжи неложной, Сливающие наши «нет» и «да» В один союз, безумно-невозможный («Слова любви»); Кругом несчастье, Но радость будет. Близкая радость, Нездешняя – здесь («Будет»); И чем доверчивее, тем безгрешней Люблю мое высокое окно. Одну Нездешнюю люблю я в здешней, Люблю Ее... Она и ты – одно («Прорезы»); Я обовью ее святой влюбленностью, Ее, душистую, как цвет черешни. Заворожу неуловимой сонностью, Отдам, земную, радости нездешней. Пускай печали неутешные, Пусть мы лишь знаем, – я и ты, – Что расцветут для нас нездешние Любви бессмертные цветы («Две»); Там теперь над проталиной вешнюю Громко кричат грачи, И лаской полны нездешнюю Робкой весны лучи («Журавли»);

Блок: Как тяжело мертвецу среди людей Живым и страстным притворяться! <...> И острый яд привычно-светской злости С нездешней злостью расточает он... «Как он умен! Как он в меня влюблен!» В ее ушах – нездешний, странный звон: То кости лязгают о кости («Пляски смерти. 1»).

¹⁹ Хотя самообраз поэта-бродяги характерен именно для Гумилева, прилагательное *бродяжий* встречается не у него, а у Есенина: *Дух бродяжий! Ты все реже, реже Расшевеливаешь пламень уст* («Не жалею, не зову, не плачу...») и его позднейших эпигонов.

Жолковский 2005 – Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005.

Ковалев, Шошин 1973 – Творчество Николая Тихонова: Исследования и сообщения. Встречи с Тихоновым. Библиография / Под ред. В.А. Ковалева, В.А. Шошина. Л.: Наука, 1973.

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

-
- Слонимский 1959 – *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. М.: ГИХЛ, 1959.
- Тихонов 1958 – *Тихонов Н.* Собрание сочинений: В 6 т. / Вступ. ст. В.А. Шошина; Примеч. И. Гринберга. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 1. Стихотворения.
- Тихонов 1981 – *Тихонов Н.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. и сост. В.А. Шошина; Подгот. текста и примеч. А.С. Морщинина. Л.: Сов. писатель (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.), 1981.
- Тихонов 2005 – *Тихонов Н.* Из могилы стола: Литературное наследие / Сост. и подгот. текста И. Чепик-Юреновой при участии А. Астаховой; Общ. ред. В. Тихоновой. М.: Изд-во Сабашниковых, 2005.
- Шошин 2005 – *Шошин В.А.* Поэт романтического подвига: Очерк творчества Н.С. Тихонова. Л.: Сов. писатель, 2005.
- Эйхенбаум 1969 – *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327–541.

Так и так Георгия Иванова.
«Луны начищенный пятак...» (с. 142)

¹ Стихотворение было включено в последний «из подготовленных самим Г.И. сборников [“1943–1958. Стихи”, который] вышел в сентябре 1958 г., через несколько дней после его смерти, в изд-ве “Нового журнала” (Нью-Йорк), где стихи поэта регулярно печатались в последнее десятилетие его творческой деятельности» и где оно появилось в 38-й кн. журнала (*Арьев* 2005: 627, 642).

² Снижение романтического образа луны и солнца имеет солидную родословную; ср. у Лермонтова в «Сашке»: *Луна катится в зимних облаках, Как щит варяжский или сыр голландской. Сравненье дерзко, но люблю я страх Все дерзости, по вольности дворянской.* В модернистскую эпоху подобные дерзости становятся нормой (ср. *А в небе, ко всему приученный, Бессмысленно кривится диск* в «Незнакомке» Блока), а у футуристов и сознательной программой (о футуристическом аспекте строки *Луны начищенный пятак* см.: *Арьев* 2005: 642); ср. название альманаха «Дохлая луна» и более поздние строки Маяковского:

Как днище бочки, правильным диском стояла луна над дворцом Ливадийским. Взшла над землей и пошла заливать ее, и льется на море, на мир, на Ливадию. В царевых дворцах – мужики-санаторники. Луна, как дура, почти в исступлении, глядят глаза блинорожия плоского в афишу на стенах дворца: «Во вторник выступление товарища Маяковского»<...> Звонок. Луна отодвинулась тусклая, и я, в электричестве, стою на эстраде («Чудеса»; 1927).

По «монетной» линии ср.: *Меж темных заводов и мутных Огромный месяц покраснел. Его двойник плывет над лесом И скоро станет золотым/ <...> Вертявый бес верхушкой ели Проткнет небесный золотой* (Блок, «Ищу огней – огней попутных...», 1906); *Монетой, плохо отчеканенной, Луна над трубами повешена, Где в высоте, чуть нарумяненной, С помадой алой сажа смешана* (Брюсов, «Футуристический вечер»; 1917; здесь Иванову, помимо общеподуристического тонуca, могли запомниться причастные конструкции: *монетой, плохо отчеканенной... повешена... нарумяненной*; ср. *начищенный*).

Сравнение луны с монетой делает возможным метафорическое прочтение первого трехстишия в смысле: «блеснув, пролетел сквозь ветки и лег на дно (орлом или решкой)», с коннотациями гадания по подкинутой монете, родственными дилемме «так или этак?». Среди многочисленных в русской поэзии, особенно XX в., сравнений солнца и луны с монетами оригинально выделяется обратный ход у Бунина, возможно, повлиявший на Иванова:

Люблю сухой, горячий блеск червонца, Когда его уронят с корабля И он, скользнув лучистой каплей солнца, Прорежет волны у руля. Склонясь с бортов, с невольною улыбкой Все смотрят вниз. А он уже исчез («На рейде»; 1907).

³ Разумеется, эта трактовка *дна* не единственно возможная, но для Иванова характерен именно такой его ореол – в духе Анненского, ср.: *Я на дне, я печальный обломок, Надо мной зеленеет вода. Из тяжелых стеклянных потемок Нет путей никому никуда* («Я на дне, я печальный обломок...»; 1906, публ. 1910), см.: (Арьев 2005: 662).

Фатальные образы луны, дна и сухих веток в разных комбинациях проходят во многих стихотворениях Иванова: «Медленно и неуверенно...» (1928), «В комнате твоей...» (1931), «Тихим вечером в тихом саду...» (1947), «Воскресают мертвецы...» (1949) (Арьев 2005: 642). А рифма *решено/дно* использована в «Добровольно, до срока...» (1950) с близкими рассматриваемому стихотворению топикой и элементами сквозной рифмовки:

Добровольно, до срока. (Все равно – решено), Не окончив урока, Опускайтесь на дно. С неизбежным не споря (Волноваться смешно), Улазурного моря Допивайте вино! Улыбнитесь друг другу И снимайтесь с земли, Треугольником к югу, Как вдали журавли...

⁴ Ср. еще отсылки к «Зимнему утру»:

И натоплено-то слишком, И перина пуховая Хоть мягка, а не мила. Ленъ подвинуть локоть белый, Занавеску ленъ откинуть, Сквозь высокие герани На Сенную поглядеть. На Сенной мороз и солнце, Снег скрипит под сапогами... («В Кузнецовской пестрой чашке...»; 1921); *Мороз и солнце, опять, опять. Проснись скорее, довольно спать... Про-*

стор морозный и первый снег, И в сердце радость нежданная нег. Проснись скорее, довольно спать: Зима и солнце пришли опять («Мороз и солнце, опять, опять...»; 1916); Настали солнечные святки, И снег полостью дела, Опять несут меня лошадки В родные дальние края. Мороз и снег. Простор и воля. <...> Леса на горизонте, иней, Темнеет издали река... Как хорошо проснуться дома (Еще милей, чем дома лечь!) Все там любимо и знакомо; Трещит натопленная печь... («Настали солнечные святки...»; 1916).

⁵ Ср. более явную отсылку к названию пьесы Кальдерона в стихотворении «Дымные пятна соседних окон...» (публ. 1959): Если б поверить, что жизнь это сон, Что после смерти нельзя не проснуться.

⁶ Одно из упомянутых выше стихотворений Иванова со сходным мрачным пейзажем («Медленно и неуверенно...»; 1928) прямо отсылает к Пушкину, акцентируя и в его судьбе безнадежную бесповоротность:

Медленно и неуверенно Месяц встаёт над землёй. Чёрные ветки качаются, Пахнет весной и травой. И отражается в озере, И холодеет на дне Небо, слегка декадентское, В бледно-зелёном огне. Всё в этом мире по-прежнему. Месяц встаёт, как вставал, Пушкин именье закладывал Или жену ревновал. И ничего не исправила, Не помогла ничему, Смутная, чудная музыка, Слышная только ему.

Ср. тридцатью годами позже о себе самом: Умру, – хотя еще пожить я мог Лет десять или двадцать. Никто не пожалел и не помог. И вот приходится смываться («Отчаянье я превратил в игру...»; 1958) – с тем же осмыслением бесповоротности как «невозможности помочь», восходящим к блоковскому Над всем, чему нельзя помочь («Не спят, не помнят, не торгуют...»; 1909); см.: (Арьев 2005: 589).

⁷ Лодки, иногда под именем барок, проходят в стихах у Иванова неоднократно, в частности в связи с проблемой «изменяемости курса»; ср. ранний, оптимистический, вариант ситуации нашего стихотворения:

Поблекшим золотом, холодной синевой Осенний вечер светит над Невою. Кидают фонари на волны блеск неяркий, И зыблются слегка у набережной барки. Угрюмый лодочник, оставь свое весло! Мне хочется, чтоб нас течение несло. Отдаться сладостно вполне душою смутной Заката блеклого гармонии минутной. И волны плещутся о темные борта. Слилась с действительностью легкая мечта. Шум города затих. Тоски распались узы. И чувствует душа прикосновенье Музы («Поблекшим золотом, холодной синевой...»; 1916).

Ср. также более поздний автоподтекст – стихотворение «Потеряв даже в прошлое веру...» (из книги «Портрет без сходства», 1950, где есть и другие параллели к «Луны начищенный пятак...»):

Потеряв даже в прошлое веру, Став ни это, мой друг, и ни то, – Уплываем теперь на Цитеру В синеватом сияньи Ватто... Грусть люблю

ется *лунным пейзажем, Смерть, как парус, шумит за кормой. Никогда ни о чем не расскажем, Никогда не вернемся домой.*

⁸ Ср. знаменитое: «Перешагни, перескочи...» (1922); у Г. Иванова ср.: *Полу-жалость. Полу-отвращенье. Полу-память. Полу-ощущенье, Полу-неизвестно что, Полы моего пальто... Полы моего пальто?..* («Полу-жалость. Полу-отвращенье...», 1953), кстати, с риторикой переспроса, – как в «Луны начищенный пятак...».

⁹ Ср. в его сонете «Человек» (публ. 1910): *...жить, мучительно дробя Луны от призрачных планет На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»... <...> ... я был бы бог <...> Когда б не пиль да не тубо, Да не тю-тю после бо-бо!..*

¹⁰ К тому же тексту Анненского отсылает еще одно стихотворение Иванова – первый прообраз рассматриваемого нами:

Так иль этак. Так иль этак. Все равно. Все решено. Колыханьем черных веток Сквозь морозное окно. Годы долгие решалась, А задача так проста. Нежность под ноги бросалась, Суетилась суета. Все равно. Качнулись ветки Снежным ветром по судьбе. Слезы, медленны и едки, Льются сами по себе. Но тому, кто тихо плачет; Молча стоя у окна, Ничего уже не значит, Что задача решена («Так иль этак. Так иль этак...»; 1934). О его опоре на «Ноябрь» Анненского (*Как сеть ветвей в оконной раме, Все та ж сегодня, что вчера...*) и «Ночь, как ночь, и улица пустынна...» Блока (*... ведь решена задача: Все умрут*) см.: (Арьев 2005: 606).

К откликам Иванова на «То и это» относятся также:

«Обледенелые миры...» (1932), со строками: *А дальше? Музыка и бред. Дохнула бездна голубая, Меж «тем» и «этим» – рвется связь, И обреченный, погибая, Летит, орбиту огибая, В метафизическую грязь;* см.: (Арьев 2005: 701) и

«Смилоствивилась погода...» (1957): *Смилоствивилась погода, Дождик перестал. Час от часу, год от года, Как же я устал! Даже не отдать отчета, Боже, до чего! Ни надежды. Ни расчета. Просто – ничего. Прожить тысячелетья В черной пустоте. И не прочь бы умереть я, Если бы не «те». «Те» иль «эти»? «Те» иль «эти»? Ах, не все ль равно (Перед тем, как в лунном свете Улететь в окно).* О перекличке с местоименными рифмами Пушкина в «Полюбуйтесь же вы, дети...» см.: (Арьев 2005: 632).

Из вероятных претекстов у Анненского назову также «Тоску вокзала» (публ. 1910), сочетающую желанность поворота с характерным обыгрыванием слова *это*:

Есть ли что-нибудь нудней, Чем недвижная точка, Чем дрожанье полудней Над дремотой листочка... <...> Что-нибудь, но не это... <...> Все равно – но не это!

¹¹ Красноречивый пример не-осмысления Пушкиным подобных приемов как уместных «всерьез» – аналогичные *то и то*, присутствующи-

щие в прозаическом плане письма Татьяны, но не попадающие в его поэтическую реализацию:

«Я знаю, что вы презираете [нрзб] Я долго хотела молчать – я думала, что вас увижу Я ничего не хочу, я хочу вас видеть – у меня нет никого. Придите, вы должны быть **то и то**. Если нет, меня бог обманул... но перечитывая письмо я силы не имею под[писать] отгадайте» (*Пушкин* 1937: 314); см. обсуждение в: (*Тынянов* 1968: 160).

¹² Ср. примеры с *все равно и решено* и «невозможностью помочь» в предыдущих примечаниях, а также:

Известны правила игры. Живи, от них не отступая: направо – тьма, налево – свет, Над ними время и пространство. Расчисленное постоянство («Обледенелые миры... 1932); лейтмотивное **«А могло бы быть иначе»**, проходящее через все стихотворение «В шуме ветра, в детском плаче...» (1936); **В конце концов судьба любая Могла бы быть моей судьбой. От безразличья погибая, Гляжу на вечер голубой** («В конце концов судьба любая...»; 1947); **Я бы зажил, зажил заново Не Георгием Ивановым, А слегка очеловеченным, Энергичным, щеткой вымытым, Вовсе роком не отмеченным, Первым встречным-поперечным – Все равно, какое имя там...** («Все туман. Бреду в тумане я...»; 1953); **За бессмыслицу! За неудачи! За потерю всего дорогого! И за то, что могло быть иначе, И за то – что не надо другого!** («Мы не молоды. Но и не стары...»; 1953); **Для непомнящих Иванов, Не имеющих родства, Все равно, какой Иванов, Безразлично – трын-трава** («Паспорт мой сгорел когда-то...»; 1955); **Проснуться, чтоб увидеть ужас, Чудовищность моей судьбы... О русском снеге, русской стуже... Ах, если б, если б... да кабы...** («Я жил как будто бы в тумане...»; 1958); **Будничнее и беднее – Зноем опаленный сад, Дно зеркальное. На дне. И Никаких путей назад: Я уже спустился в ад** («В зеркале сутулый, тощий...», публ. 1959).

¹³ У Иванова встречаются как

простые шестистишия: **Зефир ночной волной целебной Повеял снова в мир волшебный, И одинокая звезда Глядит, как пролетают долу, Внимая горнему Эолу, Туманных лебедей стада** («Зефир ночной волной целебной...»; 1922; следуют еще три строфы, но уже с другими рифмами);

так и шестистишия со сквозной рифмовкой: **Час от часу. Год от году. Про Россию, про свободу, Про последнего царя. Как в него прицеливали, – Как его расстреливали. Зря. Все зря. Помолиться? Что ж молиться... Только время длится, длится Да горит заря. Как ребята баловали, Как штыком прикалывали – Зря. Все зря** («Час от часу. Год от году...»; 1933).

¹⁴ См.: (*Гаспаров* 1989: 142–143; 1993: 162, 200–210). Иванов еще в молодости отдал дань увлечению формализованными строфами (триоле-

тами, газеллами, рондо, балладами, сонетами, терцинами), а позднее разнообразно экспериментировал с вольными построениями на их основе.

¹⁵ Скользящую рифмовку (*Гаспаров* 1993: 181) Иванов использовал охотно – и тернарную (преимущественно перекрестную, как в «Луны начищенный пятак...»), и даже еще более растянутую кватернарную (ABCDABCD), причем почти исключительно в мрачных стихах. Ср.:

тернарные цепи: *понура, нимфы, лесной, амура, заимфы, злой – сети, огнистых, лог, дети, аметистов, венок, сучья, хлада, вниз, кипучий, винограда, Дионис* («Бродят понуро»; 1911); *царя, России, нет, заря, ледяные, лет* («Хорошо, что нет Царя...»; 1930); *Ницце, Париже, стране, странице, черно-рыжей, мне, моря, пива, допьем, горя, крапива, твоём воздухе, уносит, тепло, звездах, спросит, прошло* («Может быть, умру я в Ницце...»; 1954); *рано, вечером, не было, небо, глетчером, океана* («Это было утром рано...»; 1954; рифмовка здесь опоясывающая);

кватернарные цепи: *тесно, вой, унылый, стороне, чудесный, пороховой, огнекрылый, скакуне* (следуют еще два подобных восьмистишия; «Закат в окопах»; 1915); *природа, сшили, корзинами, охалками, народа, глушили, резинами, шапками* («Эти сумерки вечерние...»; 1954).

Скользящая тернарная рифмовка применяется в сестетах, завершающих сонеты итальянского типа (*Гаспаров* 1993: 209–210), куда она пришла, по-видимому, из сицилийской арабской поэзии XII в. (*Wilkins*: 490–491), но в многочисленных сонетах Иванова (в том числе – с поворотным стыком рифм на границе катренов) тернарных сестетов нет.

¹⁶ О неточных рифмах и согласовании рифмических цепей в русской поэзии см.: (*Гаспаров* 1993: 53–61). Ср. приводимые там примеры:

неточных рифм: *ночь–туч–дергач* (диссонансные мужские); *оставьте–клятве* (женские, с перестановкой согласных); *нашустрил–осёстрил–астрил–перереестрил–выстрел* (диссонансные женские); *ивы–как и вы, о бесе–о себе* (разноударные, во втором случае с перестановкой согласных);

и согласованных цепей – сонет Вяч. Иванова «Италии» (1911), с цепью рифм: *-урны, -арно, -орней, -ирней, -ерний* (ср. у Г. Иванова рифмовку: *белоснежном–влажным–важном–нежном–неизбежном* в «Стоят сады в сияньи белоснежном...»; 1953).

Оба приема применены Г. Ивановым в стихотворении «Вот елочка. А вот и белочка...» (1958, публ. 1975):

Вот елочка. А вот и белочка Из-за сугроба вылезает, Глядит, немного оробелочка, И ничего не понимает – Ну абсолютно ничего. Сверкают свечечки на елочке. Блестят орешки золотые, И в шубках новеньких с игопочки Собрались жители лесные Справлять достойно Рождество: Лисицы, волки, медвежата, Куницы, лоси острогорие И прочие

четвероногие. ...А белочка ушла куда-то, Ушла куда глаза глядят, Куда Макар гонял телят, Откуда нет пути назад, Откуда нет возврата.

Начальная строка задает параномастическое сопоставление двух лейтмотивных образов, которое затем развертывается в неточную рифмовку двух сдвоенных строф (сдвоенных – потому что рифма к 5-й строке появляется лишь в 10-й: *ничего – Рождество*): *белочка-оробелочка – елочке-иглолочки*. А последующие восемь строк построены на согласовании двух чередующихся рифменных цепей, представляющих собой мужской и женский варианты единого окончания: *-ат(а)*, причем заключительные рифмующие слова обеих цепей (да и заключительные строки целиком) не только созвучны, но и синонимичны: *Откуда нет пути назад, Откуда нет возврата*.

¹⁷ Среди строфических экспериментов (или небрежностей?) Иванова нередки случаи, когда рифменный рисунок устанавливается не с первой строфы; ср.:

Перед тем, как умереть, Надо же глаза закрыть. Перед тем, как замолчать, Надо же поговорить. Звезды разбивают лед, Призраки встают со дна – Слишком быстро настает Слишком нежная весна. И касаясь торжества, Превращаясь в торжество, Рассыпаются слова И не значат ничего («Перед тем, как умереть...»; 1930).

В первом четверостишии нечетные строки еще не рифмуются или предлагают очень неточную диссонансную рифмовку (*умереть/замолчать*), во втором – рифмовка точная, а в третьем – не просто точная, но и согласованная, отчасти тавтологическая.

Обращение Иванова с рифмой заслуживает специального исследования: наряду с твердой и иной формализованной строфикой, уже упомянутыми неточными и скользящими рифмами и сдвоенными строфами, у него есть белые стихи, холостые рифмы и многое другое. Ср. букет из нескольких таких эффектов в стихотворении «Из спальни уносят лампу...» (1927):

Из спальни уносят лампу, Но через пять минут На тоненькой ножке, Лампа снова тут. Как луна из тумана, Так легка и бела, И маленькая обезьяна Спускается с потолка. Серая обезьянка, Мордочка с кулачок, На спине шарманка, На голове колпачок. Садится и медленно крутит ручку Старой, скрипучей шарманки своей, И непонятная песня Баюкает спящих детей: «Из холода, снега и льда, Зимой расцветают цветы, Весною цветы облетают И дети легко умирают. И чайки летят туда, Где вечно цветут кресты На холмиках детских могил, Детей, убежавших в рай...» О, пой еще, обезьянка! Шарманка, играй, играй!

Предоставляю читателю отметить возникновение полной и точной рифмовки, неточные и сквозные рифмы, опоясывающую тернарную

серию и возвращение неполной рифмовки (АХАХ), воспринимающееся после полной как появление холостых рифм.

¹⁸ Еще несколько примеров:

В совершенной пустоте, В абсолютной черноте – Так же веет ветер свежий, Так же дышат розы те же... Те же, да не те («В совершенной пустоте»; 1931); *И тогда, что пожелаешь, Все твое – и то, и то!* («Все на свете очень сложно...»; 1936); *От того ли? От сего ли?* («Человек природно-мелкий...»; 1950); *Не так... Забыл... Но Кикапу... <...> Висит в шкапу – Не он висит, а мой пиджак – И все не то, и все не так* («Побрили Кикапу в последний раз...», публ. 1959).

¹⁹ Тот или иной тип приблизительной парности (семантической, фонетической, грамматической), вторящий идее «поворота», обратимости одного в другое, организует многие соотношения в тексте: *луны/дня, блеснул, озаряя/сиянью, пятак/веток, повернувшись/вернуться, раз/если не, предрешено/не предрешено, не может/могу, проснуться/разбуди, распахнуть/улыбнуться*. Надводной частью айсберга и является пара *так/этак*.

Как отметил уже П.М. Бицилли, Иванов любил трансформационные ходы, основанные на фонетической близости:

«Можно было бы привести из сборника Г. Иванова множество примеров переосмысления слов, углубления их смыслов путем подчеркивания их “внешней” формы, что достигается сочетанием сродно звучащих слов: *голубок – клубок – глубок... снова уснуть... и слишком устали и слишком мы стары... и т. д.*» (Бицилли 2000: 451–452).

²⁰ Об инфинитивном письме см.: (Жолковский 2005: 432–488).

²¹ Некоторые читатели склонны понимать эту *лодку* как аллюзию на ладью Харона, тем более в контексте *пятак* (который можно связать с закрыванием медяками глаз мертвым, а также с оплатой услуг Харона) и отсылкой к «То и это» Анненского. Представляется, однако, что *так и этак* Иванова подразумевают не роковую альтернативу между жизнью и смертью, а вполне поостороннюю бесперспективность любых житейских вариантов.

²² Фигура отказа риторически усилена тем, что сочетание *не может повернуться* следует в качестве главного и итогового сказуемого за подчиненной ей деепричастной формой того же глагола.

²³ *Проснуться* – отдельная, явно зависимая инфинитивная форма, *распахнуть* управляет целой строкой, а *улыбнуться* – двумя.

²⁴ Чаше у Иванова – инфинитивное письмо, выражающее обратный, полностью безысходный взгляд на жизнь, ср.:

По улицам рассеянно мы бродим, На женщин смотрим и в кафэ сидим, Но настоящих слов мы не находим, А приблизительных мы больше не хотим. И что же делать? В Петербург вернуться? Влюбиться? Или

Оперá взорвать? Иль просто – лечь в холодную кровать, Закрýть глаза и больше не проснóться... («По улицам рассеянно мы бродим...»; 1928).

- Арьев 2005 – *Арьев А.Ю.* Вступительная статья и примечания // *Георгий Иванов. Стихотворения.* СПб.: Академический проект (Новая библиотека поэта), 2005. С. 5–108, 483–713.
- Бицилли 2000 [1937] – *Бицилли П.М.* Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру. Избранные стихи. 1916–1936. Петрополис // *Бицилли П.М.* Трагедия русской культуры. Исследования, статьи, рецензии / Вступ. ст., сост., коммент. М. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. С. 451–452.
- Гаспаров 1989 – *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.
- Гаспаров 1993 – *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993.
- Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГУ, 2005.
- Пушкин 1937 – *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.: АН СССР, 1937. Т. 6.
- Тынянов 1968 [1927] – *Тынянов Ю.Н.* Пушкин // *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 122–165.
- Wilkins 1915 – *Wilkins E.H.* The Invention of the Sonnet // *Modern Philology.* Vol. 13. N 8. P. 463–494.

II

Бродский и инфинитивное письмо (с. 155)

¹ Своим грамматическим минимализмом инфинитивное письмо родственно номинативному, о котором см.: *Гаспаров 1997; Иванов 1981*), хотя во многом от него отлично (см.: *Панченко 1993*).

² Мысленное превращение в животных, рыб, насекомых – одна из характерных для ИП вариаций на тему иного.

³ В оригинале инфинитивы выделены курсивом.

⁴ См. с. 56 в настоящем томе.

⁵ См. с. 142 в настоящем томе.

⁶ Об этом стихотворении см.: *Жолковский 2004*.

Алексеев 1965 – *Алексеев М.Л.* Шекспир и русская культура. М.: Наука, 1965.

Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. О стихах. С. 21–32.

- Жолковский 2002 – *Жолковский А.К.* К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне «Устроиться на автобазу...» С. Гандлевского) // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 61. № 1. С. 34–42, а также в наст. т. с. 213–232.
- Жолковский 2004 – *Жолковский А.К.* Инфинитивное письмо и анализ текста: «Леиклос» Бродского // Поэтика исканий или поиск поэтики: Мат. междунар. конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии» / Ред.-сост. Н.А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2004. С. 132–150 (также см.: *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 460–488).
- Иванов 1981 – *Иванов Вяч.Вс.* Проблема именного стиля в русской поэзии XX века // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. 5–6. P. 277–287.
- Панченко 1993 – *Панченко О.Н.* Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста / Ред. Е.В. Красильникова. М.: Наука, 1993. С. 81–100.
- Шведова 1980 – Русская грамматика / Под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Наука, 1980. Т. 2. Синтаксис.
- Шекспир 1985. – *Шекспир У.* Гамлет: Избр. переводы: Сб. / Сост., предисл. и коммент. А.Н. Горбунова. М.: Радуга, 1985.
- Levitt 1994 – *Levitt M.C.* Sumarokov's Russianized «Hamlet»: Texts and contexts // *Slavic and East European Journal*. Vol. 38. P. 319–341.

Плиний на скамейке.

Заметки о поэзии Бродского (с. 173)

¹ *Лосев* 2006: 273–274. Правда, какая именно из 37 составляющих «Естественную историю» книг предполагается лежащей на скамейке, Лосев не уточняет. Вообще говоря, это могло бы быть не единственное дошедшее до нас сочинение Плиния, а какая-нибудь другая «Historia» (например, его история войны с германцами и новейшая римская история, использованная Тацитом, а затем утраченная), но, конечно, вероятнее, что подразумевается самый известный текст Плиния, тем более что «это тот же мир [что и в «письме». – А. Ж.] в литературном отражении, “Naturalis historia” – попытка Плиния Старшего дать энциклопедическое описание всего природного мира» (Там же: 274).

² *Лосев* 2006: 273.

³ А тем более на коленях *перед* «я» – еще одно лингвистически возможное прочтение.

⁴ На этот ахматовский подтекст указано в содержательной рецензии Ранчина (*Ранчин* 2006).

⁵ «Инициативу беру я: “Я прочитаю стихотворение, а ты угадай, кто его написал. Я его тебе раньше читала”. Читаю: “Смуглый отрок бродил по аллеям, у озёрных грустил берегов...” – “Знаю! Это Анна Андреевна Ахматова”. И вдруг недоумение: “Ты говорила, что Парни – французский поэт, а Том – это ведь американское имя...” Трудно передать моё смятение. Мне никогда бы не пришло в голову, что можно и так услышать: “Здесь лежала его треуголка и растрёпанный Том Парни”. Говорю, что “том” в данном случае – книга» (Роботова 2003).

⁶ Несколько знакомых литературоведов, а также поэтов, ознакомившись с черновиком статьи, признались, что, как и я, склонны были видеть на скамейке фигуру Плиния. Допускает присутствие на скамейке самого Плиния и Ранчин (Ранчин: 481).

⁷ Субура (ныне Субурра) была в древнем Риме кварталом проституток, так что она тут очень кстати. К Бродскому она могла попасть из известного письма Флобера к Жорж Санд о его прошлых инкарнациях (от 29 сентября 1866 г.):

«Мне кажется... что я существовал всегда! Некоторые мои воспоминания восходят ко временам фараонов. Я четко вижу себя в разные исторические эпохи, занимающимся разными ремеслами, попадающим в различные обстоятельства. Мое теперешнее “я” – итог моих исчезнувших индивидуальностей. Я был лодочником на Ниле, **римским сводником времен Пунических войн, затем греческим ритором в Субуре** (выделено мной. – А. Ж.), где меня пожирала клопы. Я умер во время крестового похода, объевшись винограда на берегу моря в Сирии. Я был пиратом и монахом, жонглером и кучером. А быть может, и императором Востока» (цит. по изд.: *Флобер* 1984, 2: 40, но были и более ранние русские переводы).

⁸ В этом плавании над матрасом слышится отзвук одной из опущенных эротических строф «Спекторского», ставших доступными в издании «Стихотворений и поэм» 1965 г.:

И страсть устала гривую бросаться,
И обожанья бурное русло
Измученную всадницу матраца
Уже по стрелю выпрямив несло.
Пастернак (2005: 597)

⁹ Бродский акцентирует особенно близкие ему самому как поэту черты версификации Горация.

¹⁰ «В “Письмах римскому другу”, новой вариации на горацианскую тему жизни в глуши, Гораций адресует свои строфы Постуму, живущему в имперском Риме» (Чеслав Милош, «Борьба с удушьем»).

Ср. также соответственную трактовку Постума:

«Подзаголовок “Из Марциала” – адресат “Писем” носит имя Горациева Постума (Ног. Од. II, 14)» (Ковалева 2003: 189).

¹¹ Лосев (Лосев 2006; в печати) рассматривает разработку Бродским образа «покинутого, оставленного мира», продолжающего свое существование по исчезновении субъекта. Добавлю, что техника его воплощения в литературе вообще очень разнообразна (ср. выше пример из Ахматовой и ниже из Бунина), включая и карнавально-гротескные вариации. Ср. пассаж, посвященный типу начальников, которые «только что здесь были», в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова (гл. 18, «На суше и на море»), перекликающийся с этим топосом по целому ряду мотивов (гроб, окно, облако, следы недавнего присутствия):

«Бендер... как и все, повертел головой... и убедился в том, что товарища Скумбриевича в комнате нету ...Полуответственный Егор принадлежал к многолюдному виду служащих, которые или “только что здесь были”, или “минуту назад вышли”...

Ответственный... работник погиб для страны – он пошел по рукам...

Великий комбинатор никак не мог настигнуть славного общественного. Он ускользал из рук. Вот здесь, в месткоме, он только что говорил по телефону, еще горяча была мембрана и с черного лака телефонной трубки еще не сошел туман его дыхания. Вот тут, на подоконнике, еще сидел человек, с которым он только сейчас разговаривал. Один раз Остап увидел даже отражение Скумбриевича в лестничном зеркале. Он бросился вперед, но зеркало тотчас же очистилось, отражая лишь окно с далеким облаком [Полнейший Магритт! – А. Ж.]

– Матушка-заступница, милиция-троеручица! – воскликнул Остап, переводя дыхание...

Но тут великий комбинатор увидел в конце коридора широкие бедра Скумбриевича и... побежал за неуловимым общественником... Но, к величайшей досаде Остапа, Скумбриевич снова исчез, словно бы вдруг дематериализовался.

– Это уже мистика, – сказал Бендер, вертя головой, – только что был человек – и нет его.

Молочные братья в отчаянии принялись открывать все двери подряд. Но уже из третьей комнаты Балаганов выскочил, как из проруби. Лицо его невралгически скосилось на сторону.

– Ва-ва, – сказал уполномоченный по копытам, прислоняясь к стене, – ва-ва-ва... Там, – пробормотал Балаганов, протягивая дрожащую руку.

Остап открыл дверь и увидел черный гроб. Гроб покоился посреди комнаты на канцелярском столе с тумбами. Остап снял свою капитанскую фуражку и на носках подошел к гробу...

– Видите, Шура, что здесь написано? – сказал он. – “Смерть бюрократизму!” Теперь вы успокоились?

Это был прекрасный агитационный гроб... Иногда, навесив на себя фартук, [Скумбриевич] собственноручно перекрашивал гроб заново и освежал антибюрократические лозунги, в то время как в его кабинете хрипели и закатывались телефоны и разнообразнейшие головы, просунувшись в дверную щель, грустно поводили очами.

¹² В русской поэзии эту могильную функцию кипариса разрабатывал уже Державин, ср. его стихотворение «Касаюсь струн, – и гром за громом...» (1811) с отсылкой и к Горациеву «Памятнику»:

Касаюсь струн, – и гром за громом
От перстов с арфы в слух летит,
Шумит, бушует долом, бором,
В мгле шепчет с тишиной и спит;
Но вдруг, отдавшись от холма
Возвратным грохотаньем грома,
Гремит и удивляет мир:
Так ввек бессмертно эхо лир.
О мой Евгений! коль Нарциссом
Тобой я чтусь, – скалой мне будь;
И как покроюсь кипарисом,
О мне твердить не позабудь...
Так, знатна часть за гробом мрачным
Останется еще от нас <...>
Где Феб беседовал со мной, –
Потомство воззвучит – с тобой.

¹³ По мнению Александра Кушнера, «Бунин упомянут кстати, хотя я не уверен, что Бродский его читал и помнил. Бунин-поэт был для нас задвинут на второй план, и Ахматова его не любила по понятным причинам» (электронное письмо ко мне от 18 января 2007 г.).

¹⁴ За поиск всех возможных подтекстов и интертекстов к стихотворению Бродского здесь не возьмусь, но позволю себе предположить опору на один сравнительно ранний текст Мандельштама:

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой;

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь – трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.
1910

¹⁵ «Недочитанная книга» – распространенный мотив, часто выражающий тему смерти, но также и другие. Ряд «несмертельных» примеров приводит в связи с разбором стихотворения Манделъштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» в своем ЖЖ Михаил Безродный:

«...прочел до середины... Гомер молчит – Ср.: За Библией, зевая, сплю (Державин), А над Вергилием зевал (Пушкин), Зорю бьют... из рук моих Ветхий Данте выпадает, На устах начатый стих Недочитанный затих (Пушкин), Я закрыл Илиаду и сел у окна (Гумилев)» (<http://m-bezrodnjy.livejournal.com/35564.html>).

Характерный «смертельный» случай – раскрытая «Эмилия Галлотти» Лессинга, обнаруживаемая на столе у застрелившегося Вертера рядом с едва початой бутылкой вина, откуда, возможно, сходные, хотя и взятые в ином повороте, заключительные образы «Евгения Онегина»:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

¹⁶ Более того, – автореминисцентное (см.: Ковалева 2003: 192):

«Самая последняя строка... увязывает “Письма римскому другу” с ... “Друг, тяготея к скрытым формам лести...” (1970):

Так тихо, что далекая звезда,
Мерцающая в виде компромисса
С чернилами ночного купороса,
Способна слышать шорохи дрозда
В зеленой шевелюре кипариса».

Это стихотворение, тоже написанное в жанре послания к другу, богато проекциями черноморского пейзажа на античный средиземноморский.

¹⁷ Например, у Босха, на центральной доске его триптиха «Сад земных наслаждений» (ок. 1510–1515) расположен «круглый водоем – чисто женский символ, – заполненный девушками. Черная девушка с

царственным павлином на голове подняла вверх яблоко – вот смысл жизни! Перед нею несколько девушек с яблоками на головах. Группа девушек в центре с аистами на головах... Несколько девушек с золотыми волосами с черными воронами на головах – птицами мудрости и любви» (*Сандомирский* 1992).

¹⁸ См. «Комментарии» Лосева:

«Дрозд щебечет в шевелюре кипариса. Ср. “Если бы дрозд у меня серел на пиценской оливе...” Интерес Марциала к дроздам – гастрономический».

Не откажу себе в удовольствии привести эту эпиграмму (кн. IX, 54, см.: *Марциал* 1968: 264, пер. Ф. Петровского):

Если бы дрозд у меня серел на пиценской оливе
Или в сабинском лесу сети стояли мои,
Если б тянулся камыш у меня за летучей добычей
И прилипали б к моим птицы тростинкам в клею,
Я б одарил тебя, Кар, как родного, праздничным даром,
Деда и брата – и тех не предпочел бы тебе.
Но только тощих скворцов или зябликов жалобных слышит
Поле мое по весне да болтовню воробьев;
Здесь отвечает на крик сороки, здороваясь, пахарь,
Рядом тут коршун парит хищный, летя к небесам.
Вот и дарю я тебе подарочки с птичника-крошки.
Коль принимаешь ты их, будешь ты мне как родной.

¹⁹ Соответственно, при жизни сидеть на скамейке в качестве Старшего он не мог – еще один забавный (неважно, сознательный ли) анахронизм.

²⁰ То есть уже после гибели Плиния при спасательных работах во время извержения Везувия в 79 г.

²¹ Зато Марциала читал Плиний Младший, отозвавшийся на его смерть так:

«Он был умен, ловок и остроумен. В стихах его было много соли и желчи, но не меньше и простодушия» (*Петровский* 1968: 5).

²² В своих «Комментариях» Лосев приводит соображения М. Сегалья:

«Адресуя письмо Постуму... Бродский делает заявку на большую тему Горация, но обрабатывает он ее в стиле Марциала. Стиль Горация – высокий стиль золотого века римской поэзии, эпохи Августа, эпохи утверждения Империи. Бродский выбирает для своей задачи более земной “острый, едкий” стиль Марциала, творчество которого приходится на эпоху Флавия, более подходящую для имперских ассоциаций Бродского» (*Сегаль* 1988: 219).

²³ Под вопросом, на что обратила мое внимание читательница из Вашингтона (Tatiana D. Korelsky, директор одной из программ Национального научного фонда США), даже *рассохшаяся скамейка*, образ скорее из русской литературной традиции, нежели из жизни древних римлян, предпочитавших мраморные.

Впрочем, согласно авторитетному источнику,

«Скамейки (benches) считались в основном мебелью для бедных и делались из дерева или камня. Изысканные стулья, иногда с подлокотниками и спинками, видны в римских скульптурах и на картинах... На одном резном барельефе (carving) из Трира есть нечто вроде плетеного кресла (armchair made of wicker), на котором сидит учитель, занимающийся с учениками...» (Rodgers 2006: 412–413).

Так что в Риме, а тем более в испанской провинции I в., деревянная скамейка, по-видимому, не исключена. Сомнительнее, с историко-этнографической точки зрения, *качалка* из приводимого Лосевым черновика, продолжает в своем письме Т. Корелски, со ссылкой на англоязычную Wikipedia:

«На вопрос о происхождении кресла-качалки (rocking chair) ясного ответа нет. Некоторые американские мифы приписывают его изобретение Бенджамину Франклину. Это, однако, маловероятно, поскольку об этом нет упоминаний... в его автобиографии. Известно, однако, что кресла-качалки впервые появились в Америке или, может быть, в Англии около 1725 г. в качестве садовой мебели и были сначала обычными стульями с парой изогнутых полозьев, прикрепленных снизу. Лишь около 1800 г. кресла-качалки стали производиться мебельными компаниями...» (http://en.wikipedia.org/wiki/Rocking_chair; перевод мой. – А. Ж.). В качестве одной из иллюстраций в Wikipedia приводится этюд В.Э. Борисова-Мусатова «Дама в качалке» (1897) из Третьяковки.

В русской Википедии аналогичной статьи нет, зато в статье о Франклине без оговорок сообщается: «Изобрел кресло-качалку и получил патент на конструкцию».

²⁴ На релевантность Понта Эвксинского – Черного моря – указывает мандельштамовский подтекст (*И море черное, витийствуя, шумит*) к строчке *Понт шумит за черной изгородью пиний*, отмеченный И. Ковалевой (Ковалева 2003: 192). *Пинии*, составившие достойную средиземноморскую рифму к *Плинию*, возможно, подсказаны названием симфонической поэмы Респиги «Пинии Рима», хотя для образования *черной изгороди* эти деревья, с их широкими зонтиковидными кронами, подходят не очень. Зато кипарисы, согласно «Historia Naturalis» (<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137>), где Плиний посвящает им специальную главу (кн. XVI «Естественная история лесных деревьев», гл. 60 «Кипарис»), для этого как раз употреб-

лялись, – как и для различных декоративных целей и, конечно, для освящения кладбищ, ибо считались деревом Плутона. Уделяет Плиний внимание и дроздам (в кн. X «Естественная история птиц») – как перелетным и меняющим оперение (гл. 35) и голос (гл. 42), что может осмысляться как примета («Дрозд из черного становится красноватым, летом поет, зимой чирикает, а во время летнего солнцестояния теряет голос»).

«Письма римскому другу» написаны в марте 1972 г. – невыездным еще поэтом (эмигрирует он три месяца спустя – в июне), для которого средиземноморские реалии пока что ограничены крымским опытом.

²⁵ В электронной переписке по поводу настоящей статьи А.А. Долинин указал мне на свое выступление в дискуссии, развернувшейся (в марте, после публикации книги Лосева и рецензии на нее Ранчина) в ЖЖ <http://allinn.livejournal.com/45987.html>. Там он, за подписью *Anonymous*, писал:

«Заметим, что Бродский поселяет своего Марциала у моря, тогда как реальный Марциал жил в горах Арагона, недалеко от Сарагоссы. Тем самым, конечно, Марциал сливается с Овидием (ср. *Понт шумит...*)» (22 марта 2007 г.).

В письме (от 9 мая 2007 г.) он добавил, что

«Овидий важен хотя бы потому, что писал адресованные римским друзьям *Epistulae ex Ponto*, чем, собственно, и занимается герой ПРД. Думаю, что контаминация трех римлян – Горация, Овидия и Марциала здесь очевидна».

Действительно, глухая континентальность Арагона может – в свете упоминания о Понте и письмах оттуда, а также роли римского поэта-изгнанника, прочно закрепленной в русском поэтическом сознании за Овидием, – читаться как неправильность («неграмматичность»), толкающая к включению Овидия в число фигур, которые ассоциируются с фигурой автора «Писем к римскому другу».

Ковалева 2003 – *Ковалева И.* Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель / Сост. Я.А. Гордин. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. С. 170–206.

Лосев 2006 – *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.).

Лосев в печати – *Лосев Л.В.* Комментарии // Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект.

Марциал 1968 – *Марк Валерий Марциал.* Эпиграммы / Пер. и вступ. ст. Ф. Петровского. М.: Худ. лит., 1968.

Пастернак 1965 – *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М.: Сов. писатель, 1965.

- Петровский 1968 – *Петровский Ф.* Эпиграммы Марциала // Марк Валерий Марциал. Указ. соч. С. 1–2.
- Ранчин 2006 – *Ранчин А.* Филологическая биография // Новое лит. обозрение. № 82. С. 475–481 // Рец. на кн.: *Лосев Л.* Иосиф Бродский. М., 2006.
- Роботова 2003 – *Роботова А.* Смуглый отрок бродил по аллеям... Вечерние разговоры с сыном // Домашнее воспитание. 2003. № 3.
- Сандомирский 1992 – *Сандомирский С.М.* Избранные статьи по литературе и живописи. М., 1992.
- Сегаль 1988 – *Сегаль М.* По поводу статьи З. Бар-Селлы «Поэзия и правда» // «22». № 61. С. 218–219.
- Флобер 1984 – *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2 т. М.: Худ. лит., 1984.
- Rodgers 2006 – *Rodgers N.* Ancient Rome / Consultant Dr. Hazel Dodge. L.: Hermes House, 2006.

«В совершенно пустом саду...» Эдуарда Лимонова (с. 179)

¹ *Лимонов* 1979, 2003.

² Вообще же о стихах Лимонова я писал, см.: (*Жолковский* 1994, 2004, 2005).

³ См.: (*Жолковский* 2005: 309).

⁴ В точности эти слова мне пока удалось найти в прозе – у Достоевского:

«Алеша и сам был рад и недоумевал только, как перелезть через плетень. Но “Митя” богатырскою рукой подхватил его локоть и помог скачку...»

– Куда же, – шептал и Алеша, озираясь во все стороны и видя себя в совершенно пустом саду, в котором никого, кроме их обоих, не было. Сад был маленький» («Братья Карамазовы», III, 3. «Исповедь горячего сердца. В стихах»).

⁵ О непоэтичности и вообще неупоминабельности творога свидетельствует известная реплика Ахматовой « – Сарра! я вам запретила говорить мне про творог!» (*Найман* 1989: 146). Устрицы si, творог по!

Напротив, с обзереутской точки зрения полноценность такого сюжета не вызывает сомнений. Ср. рассуждение Липавского, вынесенное в эпиграф, и комментарий к нему исследователя Хармса:

«[Н]адо находить реальные связи, которые соединяют части мира между собой, и для этого необходимо освободиться от условных связей... <...> Отметим, что тип сюжета, предложенного Липавским (“я вышел из дому и вернулся домой”), находит у Хармса весьма успеш-

ное применение... Доведение сюжета до размера шагреновой кожи – процесс, происходящий очень часто» (Жаккар 1995: 157–158).

⁶ «Проходя между часом дня и тремя по Мэдисон-авеню... не поленитесь, задерните голову и взгляните вверх – на невымытые окна черного здания отеля “Винслоу”. Там, на последнем, 16-ом этаже, на среднем, одном из трех балконов гостиницы сижу полуголый я. Обычно я ем **щи**... **Щи с кислой капустой моя обычная пища, я ем их кастрюлю за кастрюлей, изо дня в день, и кроме щей почти ничего не ем**... Окружающие оффисы своими дымчатыми стеклами-стенами – тысячью глаз клерков, секретарш и менеджеров глазеют на меня... Они, впрочем, **не знают, что это щи**. Видят, что раз в два дня человек готовит тут же на балконе в огромной кастрюле, на электрической плитке **что-то варварское, испускающее дым**».

Ср. далее в той же главе знаменитое программное место:

«Мафиози никогда не подпустят других к **кормушке**. Хуя. Дело идет о **хлебе, о мясе и жизни**, о девочках. Нам это знакомо, попробуй пробейся в Союз Писателей в СССР. Всего изомнут. Потому что речь идет о **хлебе, мясе и пизде. Не на жизнь, а на смерть борьба**».

В нашем стихотворении сексуальный момент отсутствует, и внимание целиком фокусируется на питании как борьбе за жизнь.

⁷ Сходную композицию находим в стихотворении Фета «Только в мире и есть, что тенистый...»:

*Только в мире и есть, что тенистый Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый Детски задумчивый взор. Только в мире и есть, что душистый Милой головки убор. Только в мире и есть этот чистый Влево бегущий пробор.*

Здесь тоже значительная часть текста многократно повторена (зачин *Только в мире и есть, что...*; синтаксическая структура нечетных и четных строк; рифмы исключительно на *-истый* и *-ор*), а пространственная композиция начинается с сада (*кленов шатер*) и дважды сужается до крупного плана человеческой головы (*шатер – взор; убор – пробор*), чтобы остановиться на волнующем крупном плане. См.: (Гаспаров 1997: 30–32).

⁸ Тезис: нерифмованные стихи – антитезис: острая, но срывающаяся рифмовка – синтез: современные квазирифмы.

⁹ Это III форма 3-иктного дольника; без пропуска получился бы 3-ст. анапест (*В совершенно пустом цветнике...*) – I форма. См.: (Гаспаров 1968: 67–75).

¹⁰ То есть I форма дольника.

¹¹ Нормальный, «спокойный», анапест соответствует разъяснительному смыслу этой строки. В сущности, тот же эффект имел место в 3-й и 4-й строках.

¹² Общему логаядическому рисунку соответствовала бы строка:
Помещает он в полость рта.

¹³ Это V форма 3-иктного дольника. См.: (*Гаспаров* 1968: 67–75).

¹⁴ Дополнительную ошутимость этим эффектам придает применение V формы в начале (а не конце) строфы, противоречащее статистической тенденции; см.: (*Гаспаров* 1968: 73).

¹⁵ Сверхсхемные ударения на анакрузе этого размера – сравнительная редкость [см.: (*Гаспаров* 1968: 84–85)], так что их присутствие заметно.

¹⁶ В *pendant* к полной синонимии этих выражений и аморфности вкушаемого, наконец, продукта.

¹⁷ Ввиду своей общей просодической «неправильности», оно служит как бы нескладным предвестием финала: сначала – просодически более «правильной» формы *творога*, но тоже еще не совсем полноценной из-за очевидной косвенности падежа и повествовательной безличности, а затем и окончательной формы *творожок*, винительной, но выглядящей как именительная и к тому же эмоционально апроприированной лирическим субъектом.

¹⁸ Еще один аспект просодической композиции – схема движения словоразделов: мужских (*м*), женских (*ж*), дактилических (*д*) и гипердактилических (*г*); см.: (*Гаспаров* 1968: 70–84); сверхсхемные словоразделы показываются в скобках.

I строфа дает постепенное нарастание дактиличности (готовящее дактилическое *кушанье*): *ж – м/д – ж/д – ж/ж – д*, и полной правильности строфы противоречит опять-таки последняя строка, где ожидалось бы симметричное завершение *ж – м*.

II строфа являет максимум регулярности: *ж – м/м – ж/ж – м/м – ж*, а III доводит до предела размягчающую «немужественность» словоразделов – дактилических и гипердактилических: (*м*) – *г – ж/г/ж* – *д/ж* – *д*, по контрасту с которыми выделяется ярко анапестическая финальная пара *творога/творожок*.

¹⁹ Выделены «лимоновские» логаяды и смысловые переключки.

Гаспаров 1968 – *Гаспаров М.Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха / Сост. В.Е. Холшевников. Л.: Наука, 1968. С. 59–106.

Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный // Гаспаров М.Л. Избранные труды. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. II. С. 21–32.

Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с франц. Ф.А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995.

-
- Жолковский 1994 – *Жолковский А.К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А.К.: Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука (Восточная литература), 1994. С. 54–68.
- Жолковский 2004 – *Жолковский А.К.* [Рецензия] // Критич. масса. 2004. № 1. С. 35–37. Рец. на кн.: *Эдуард Лимонов.* Стихотворения. М.: Ультра Культура, 2003.
- Жолковский 2005 – *Жолковский А.К.* Интертекстуал поневоле: «Я в мыслях подержу другого человека...» Лимонова // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 309–326.
- Лимонов 1979 – *Лимонов Э.В.* Русское. Ann Arbor: Ardis, 1979.
- Лимонов 2003 – *Лимонов Э.В.* Стихотворения. М.: Ультра Культура, 2003.
- Найман 1989 – *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худ. лит., 1989.

«Пушкинские места» Льва Лосева и их окрестности (с. 193)

¹ Сборник «Чудесный десант», цикл «Против музыки», см.: (Лосев 2000: 90). Первая публикация – в журнале «Континент» (1983. № 38. С. 80–81) под заголовком «Псковщина», с некоторыми разночтениями), окончательный вариант – впервые в (Лосев 1985: 94).

² Эта эпатирующая строчка выделена также удлинением до шести стоп и постановкой в вершину тройной серии смежных рифм.

³ Возможно, через тыняновского «Пушкина», где юный лицеист Пушкин слушает антиархаистские речи Василия Львовича, издавающегося, в частности, над этими строками Крылова (II, 2, 3).

⁴ Согласно Далю, *коляска* – повозка с половинчатым верхом, так что никаких шторок там быть не может и дверцы тоже не доверху. Лосев, скорее всего, имел в виду карету.

⁵ Кибитка, конечно, не чистый случай «экипажа», будучи сродни, скорее, современному автоприцепу, но эпитет *кочевой* акцентирует в ней именно транспортный аспект.

⁶ Ср. также эпизод из дневников А.Н. Вульфа (запись от 20 февраля 1830 г., где он вспоминает о событиях января 1829 г.):

«Софья [жена А.А. Дельвига] становилась с каждым днем нежнее, пламеннее, и ревность мужа, казалось, усиливала ее чувства... В прежнюю мою бытность в Петербурге еще собирались мы ехать за город кататься... Наконец назначили день... Софьи и мое тайное желание исполнилось: я сел с нею, третьим же был Сомов... Он начал рассказами...

занимать нас, весьма кстати, потому что мне было совсем не до разговору. Ветр и клоками падающий снег заставил каждого более закутывать нос, чем смотреть около себя. Я воспользовался этим... как будто от непогоды покрыл я и соседку мою широкой медвежьей шубою, так что она очутилась в моих объятиях, – но это не удовлетворило меня, – должно было извлечь всю возможную пользу из счастливого случая – и в первый раз ее ручка была заменою живейших наслаждений.. Ах, если б знал почтенный Орест Михайлович, что подле него делалось... С этого гулянья Софья совершенно предалась своей временной страсти... Мы не упустили ни одной удобной минуты для наслаждения... Я не имел ее совершенно потому, что не хотел, – совесть не позволяла мне поступить так с человеком, каков барон» (*Вульф* 1999: 74–76).

⁷ Ср. также современное «ё» в подчеркнуто архаичном *потаенны* (у Пушкина *потаенны(й)*) встречается только с «е»).

⁸ В этой связи не исключен подтекст к строчке *на день? на ночь?* из «Двенадцати» Блока: *На время – десять, на ночь – двадцать пять <...> И меньше – ни с кого не брать.*

⁹ Ср. его «В пушкинские дни» (1937):

«В смысле поэтов наш дом, как говорится, бог миловал. Правда, у нас есть один квартирант, Цаплин, пишущий стихи, но он бухгалтер и вдобавок такой нахал, что я прямо даже и не знаю, как я о нём буду говорить в пушкинские дни... “Я, – кричит, – тебя... в гроб загоню, если ты мне до пушкинских дней печку не переложить. Я, – говорит, – через неё угораю и не могу стихов писать”...

Пушкину мы бы ещё осенью переложили печку. А что ему будем перекладывать, Цаплину, – это я прямо поражаюсь. Сто лет проходит, и стихи Пушкина вызывают удивление. А, я извиняюсь, что такое Цаплин через сто лет?.. Или живи тот же Цаплин сто лет назад. Воображаю, что бы там с него было и в каком бы виде он до наших дней дошёл! Откровенно говоря, я бы на месте Дантеса этого Цаплина ну прямо изрешетил. Секундант бы сказал: “Один раз в него стрельните”, – а я бы в него все пять пуль выпустил».

Аналогичные квартирные мотивы есть и в более раннем рассказе «Пушкин» (1927).

¹⁰ Поэма была закончена в октябре 1824 г. в Михайловском.

¹¹ Французский статус этого выражения проблематичен. Возможно, Лосев просто перевел на французский «нижегородское» *поцыгански*. Дополнительной игре на снижение способствует современное значение слова *Gitanes* – название марки сигарет.

¹² «Наружность <...> одноэтажного дома Пушкина очень проста. <...> Мы вошли с главного, среднего крыльца, в довольно большую комнату <...> Отсель налево две комнаты; здесь были спальня и кабинет Пушкина» (*Мацкевич* 1936: 252).

¹³ «Все это происходило на маленьком пространстве. Комната Александра была возле крыльца, с окном на двор... В этой небольшой комнате помещалась кровать его с пологом, письменный стол, шкаф с книгами и проч... Против его двери – дверь в комнату няни, где стояло множество пяльцев... Вошли в нянину комнату, где собрались уже швеи. Я тотчас заметил между ними одну фигурку, резко отличавшуюся от других, не сообщая, однако, Пушкину моих заключений... Впрочем, он тотчас прозрел шаловливую мою мысль, улыбнулся значительно... Я, в свою очередь, моргнул ему, и все было понятно без всяких слов. Среди молодой своей команды няня преважно разгуливала с чулком в руках» (Пушкин 1974: 106, 109).

Разумеется, в лосевском стихотворении подразумевается не крепостной, а вполне дворянский роман, со *шпильками* и проч. Кстати, привязка к образу *чудного мгновенья* анахронистична, поскольку в стихотворении Пушкина так описывается не михайловская прогулка с Керн (и вручение стихов), а их первая, действительно, мимолетная встреча в Петербурге в 1819 г.

Добавлю, что не исключена опора Лосева на тот эпизод из любовной биографии Пушкина, когда он, прождав замужнюю даму (Д.Ф. Фикельмон) целый вечер под диваном в ее гостиной, затем предается с ней наслаждениям до утра, когда уже встали «люди», и выводится из дома камеристкой и дворецким, которому в дальнейшем предлагает 1000 руб. за молчание. См.: (Бартенева 1925: 36–37).

¹⁴ Один из его прототипов – по-видимому, ироническое стихотворение Саши Черного «Дом Гёте» (1907), содержащее мотивы, которые могли отозваться у Лосева (*Силуэты изысканно-томных любовниц, Сувениры и письма, сухие цветы – Все открыто для праздных входящих коровниц До последней интимно-пугливой черты*), а впрочем, все равно кончающееся слезными строками о Пушкине: *В коридоре я замер в смертельной тревоге – Бледный Пушкин, как тень, у окна пролетел И вздохнул: «Замечательный домик, ей-богу! В Петербурге такого бы ты не имел...»* В более или менее традиционном культовом духе выдержаны и стихи Самойлова о Пушкине («Болдинская осень», «Пестель, поэт и Анна») и других поэтах.

¹⁵ С той оговоркой, что юбка фигурирует на первом плане отроческой поэмы «Монах» (1813, публ. 1928), написанной в гривуазном стиле XVIII в. Ср.:

Люблю тебя, о юбка дорогая, Когда, меня под вечер ожидая, Наталья, сняв парчовый сарафан, Тобою лишь окружит тонкий стан. Что может быть тогда тебя милее? И ты, виваясь вокруг прекрасных ног, Струи ручьев прозрачнее, светлее, Касаешься тех мест, где юный бог Покоится меж розой и лилеей.

¹⁶ Цветаевская *гитана* ценна не только соседством со сбрасыванием пояса, но и отсылкой к Пушкину – это 6-й отрывок цикла «Дон Жуан»; ср. у Пушкина: Дон Гуан. *Да кто ж меня узнает?* Лепорелло. *Первый сторож, Гитана или пьяный музыкант, Иль свой же брат нахальный кавалер.* Ср. также оборот как *гитана* у Мандельштама: *И в исступленье, как гитана, Она заламывает руки* (1913).

¹⁷ Стихотворение читается как пародия *avant la lettre* на «Зимнюю ночь» Пастернака.

¹⁸ Вот два других пародийных текста Соловьева:

Ах, далеко за снежным Гималаем Живет мой друг, А я один, и лишь собачьим лаем** (Вариант: горячим чаем, холодным) Свой тешу слух (вариант: нежу дух), Да сквозь века монахов испуганных Жестокий спор И житие мошенников священных Следит мой взор. Но лишь засну – к Тибетским плоскогорьям, Душа, лети! И всем попам, Кириллам и Несторьям, Скажи: прости! Увы! Блаженство кратко в сновиденье! Исчезло вдруг, И лишь вопрос о предопределенье Томит мой дух;*

Двенадцать лет граф Адальберт фон Крани Вестей не шлет; Быть может, труп его на поле брани Уже гниет?.. Графиня Юлия тоскует в божьем храме, Как тень бледна; Но вдруг взглянула грустными очами – И смущена. Кругом весь храм в лучах зари пылает, Блестит алтарь; Священник тихо мессу совершает, С ним пономарь. Графини взгляд весьма обеспокоен Пономарем: Он так хорош, и стан его так строен Под стихарем... Обедня кончена, и панихида спета; Они – вдвоем, И их уносит графская карета К графине в дом. Вошли. Он мрачен, не промолвит слова. К нему она: «Скажи, зачем ты так глядишь сурово? Я смущена... Я женщина без разума и воли, А враг силен... Граф Адальберт уж не вернется боле...» – «Верррнулся он! Он беззаконной отомстит супруге!» Долой стихарь! Пред нею рыцарь в шлеме и кольчуге, – Не пономарь. «Узнай, я граф, – граф Адальберт фон Крани; Чтоб испытать, Верна ль ты мне, бежал я с поля брани – Верст тысячу пять...» Она: «Ах, милый, как ты изменился В двенадцать лет! Зачем, зачем ты раньше не открылся?» Он ей в ответ: «Молчи! Служить я обречен без срока В пономарях...» Сказал. Исчез. Потрясена глубоко, Она в слезах... Прошли года. Граф в храме честно служит Два раза в день; Графиня Юлия всё по супруге тужит, Бледна как тень, – Но не о том, что сгиб он в поле брани, А лишь о том, Что сделался граф Адальберт фон Крани Пономарем.

* Не следует понимать буквально. – Примеч. Вл. Соловьева.

** Следует понимать более чем буквально, кроме собак дворовых имея в виду собак духовно-литературных. – Примеч. Вл. Соловьева.

¹⁹ Об этом корпусе текстов и его романтических источниках см.: (Чертков 1972). Текст «Пана Зноско» и комментарии к нему см. в: (Пародия 1960: 580–582, 805).

²⁰ «Сама разностопность становится [во время Некрасова и Фета. – А. Ж.] более эстетически ощутима, чем прежде: ритм чередования длинных и коротких строк... добавля[ется] к ритму стоп... Чем больше разница между длинными и короткими строками, тем чаще размер воспринимается или как старинно-романтический, или как комический... А.К. Толстой одновременно пишет этим стихом “Когда кругом безмолвен лес дремучий...”... и “Когда в толпе ты встретишь человека...”...В юмористической поэзии комическое обыгрывание контраста длинных и коротких строк становится обычным приемом» (Гаспаров 1984: 176–177).

²¹ В первую очередь, это «Близость любовников» Дельвига – перевод из Гёте (и более поздний перевод того же стихотворения М.А. Становичем, под названием «Песня к милой»), «Песня» («Когда взойдет денница золотая...») и «На что вы дни! Юдольный мир явленья...» Баратынского, «Луна плывет высоко над землею...» Тургенева, «К Лавинии» Ап. Григорьева, «Милостыня» Л. Снегирева, а также «Когда кругом безмолвен лес дремучий...» и «И у меня был край родной когда-то...» А.К. Толстого.

²² См.: (Толстой 1984: 580; Жуковский 1959, 2: 457). На переключку «Деларю» с этой балладой первым обратил внимание Г.А. Гуковский (Гуковский 1965: 72).

В балладе Жуковского 29 восьмистрочных строф Я4/2жм. Сюжет ее таков: родители не дают Алине выйти за любимого ею Альсима, а выдают за генерала, коварно показав ей письмо якобы отказавшего от нее Альсима. Алина смиренно живет с нелюбимым мужем, но однажды муж приводит к ней армянина – торговца драгоценностями, оставляет ей свой кошелек и уходит. Но Алина в тоске не глядит на товары. Купец тоже вздыхает и в ответ на ее вопрос рассказывает о потере самого ценного в его жизни, чем оказывается любовь к девушке, портрет которой он предъявляет Алине и она узнает в нем себя, а в купце – Альсима. Она велит ему удалиться, но вошедший муж кинжалом убивает обоих.

Сходства с 8-й главой «Онегина» местами поразительны.

²³ О тяготении Лосева к балладности и о последовательном снижении им всех поэтических топосов, включая лирическое «я», см.: (Смит 2002; см. также: Арьев 2007).

²⁴ Отчасти сходный размер – Я4/1 – применен Пушкиным (без вопросительных конструкций) в эпиграмме «История стихотворца»: *Внимает он привычным ухом Свист; Марают он единым духом Лист; Потом всему терзает свету Слух; Потом печатает – и в Лету Бух!*

²⁵ Обэриутские источники лосевской интонации заслуживают исследования. Лосев писал о Шварце в своей диссертационной работе (Loseff 1984: 125–142), публиковал и комментировал его (см.: Шварц 1982). Преемственность от обэриутов шла и через отца, поэта Владимира Лифшица, и общую атмосферу писательского дома на канале Грибоедова, 9, где Лосев вырос. Обэриутами вдохновлялась вся ленинградская «филологическая школа» (Еремин, Уфлянд и др.).

²⁶ Ср. обращение топоса в: (Зорин 2003). Ср. также вопросительность и сходный размер (Я4/2мжмж) в стихотворении И. Фонякова:

Парк пел и плакал на ветру До полшестого. Хватились в доме поутру: Нет Льва Толстого. Вот кабинет – стоит пустой: Стол, кресло, полка. Куда ж девался Лев Толстой? Ведь не иголка В стогах столетия! Не граф Простой, безликий, Не раб, не царь, не доктор прав – Толстой. Великий. Ведь как-никак на целый мир – Шум, потрясенье. Ведь как-никак «Война и мир» И «Воскресенье» ...Припоминали: с давних пор За ним водилось – Страдал, ворчал. Но до сих пор Все обходилось. Тревога сердца и ума Всегда в итоге Ложилась мудростью в тома. Тома. И только. Все, чем он дышит и живет, В тома вмещалось. Литература, что ни год, Обогащалась. О, книги, хлеб сердец, вы – здесь, Тома-ковриги. А он ушел. А он – не весь Вместился в книги («Уход Льва Толстого из Ясной Поляны (1910)»; Фоняков 1968: 36–37);

и в пародии Александра Иванова:

[Эпиграф:] *Парк пел и плакал на ветру До полшестого. Хватились в доме поутру: Нет Льва Толстого. Куда ж девался Лев Толстой? Ведь не иголка... Ведь как-никак – «Война и мир» И «Воскресенье»... Илья Фоняков*

[Текст:] *Парк пел и плакал на ветру, Выл бестолково. Хватились в доме поутру: Нет Фонякова! В саду следы от башмаков... Стол, кресло, полка. Куда ж девался Фоняков? Ведь не иголка. Вон приготовлена еда И стынет кофе. Неужто сгинул навсегда, Как на Голгофе?! Все в панике, кричат: «Эге!» – Ворон пугают. Ведь как-никак спецкор «ЛГ», Стихи слагает! Неужто вышел просто так И не вернется? Ведь он писатель как-никак, Он издается! Ушел, быть может, как Толстой, Судьбу почуяв? Ведь как-никак не Островой, Не Феликс Чуев! И только дворник дед Егор Стоит смеется: – Да просто вышел он во двор, Сейчас вернется... («Уход Фонякова из дома рано утром по своим делам»; Иванов 1983; <http://lit-parody.ru/autors/09-i/ivanov/uhod.html>)*

²⁷ Ср. в особенности: *Деревня, говоришь, уединенье? Нет, брат, шалишь...* Правда, обращение на *ты* и *брат* может пониматься в обобщенном, а не непосредственно личном смысле. Подобное употребление слова *брат* у Пушкина есть, но не в лирике (ср. лермонтовское *Постойка, брат мусью*), а междометное *шалишь* вообще не встречается (оно

стало входить в литературный обиход с 1840-х годов – в прозе Загоскина, Достоевского, Тургенева, а затем Станюковича и Чехова).

²⁸ Ср. еще его стилизованную «Шестую повесть Белкина».

²⁹ Эффектный пастиш путаной позднейшей реконструкции жизни Пушкина есть у Самойлова – стихотворение «Свободный стих», где в одновременности взаимодействуют Пушкин, Дантес, Савельич, Пугачев и Петр Великий.

³⁰ Ироническая ретроспективная подача перипетий поэтической, любовной и житейской биографии вымышленного поэта Серебряного века, своего рода мини-Блока, была намечена Зоценко уже в «Мишеле Синягине» (1930).

³¹ Отметим эти ноги – эротические задолго до Синявского. Вообще же из составляющих обыгрываемого Лосевым комплекса – жизнь поэта, нехватка жилплощади, секс, стриптиз – первые три разрабатываются Зоценко систематически, а четвертый проходит намеком лишь однажды. К уже названным текстам добавлю «Забавное приключение», где несколько любовных треугольников накладываются по ходу сюжета на одну ту же тесную коммунальную территорию, и «Романтическую историю с одним начинающим поэтом» («Голубая книга», раздел «Неудачи»), где роман провинциального поэта с ленинградской дамочкой разбивается о нехватку площади (и, в результате, денег на гостиницу):

«Но у ней он остановиться не мог, поскольку она жила не одна в общежитии. Не без некоторого волнения он вдруг увидел в ее уютной комнате четыре постели, при виде которых сердце оборвалось в его груди... Она сказала: – Я это сказала – “живу одиноко” – не в смысле комнаты, а в смысле чувства и брака».

Раздевательный мотив проходит под сурдинку в «Перед восходом солнца» – в главке «Я сам виноват»:

«Я слушаю ее слова, как музыку. Но вот я слышу какое-то недовольство в этой музыке... – Вторую неделю мы ходим с вами по улицам... – Зайдемте в кафе... – Нет, там нас могут увидеть».

Ах, да... У нее сложная жизнь. Ревнивый муж, очень ревнивый любовник. Много врагов, которые сообщат, что нас видели вместе. Мы останавливаемся на набережной... Целуемся... У нее кружится голова от этих бесконечных поцелуев. Мы доходим до ворот какого-то дома. К. бормочет: – Я должна зайти сюда, к портнихе. Вы подождите меня здесь. Я только примерю платье и сейчас же вернусь.

Я хожу около дома... Наконец она появляется. Веселая. Смеется. – Все хорошо, – говорит она. – Получается очень милое платье...

Я встречаюсь с ней через пять дней. Она говорит: – Если хотите, сегодня мы можем встретиться с вами в одном доме...

Я узнаю этот дом. Здесь, у ворот, я ждал ее двадцать минут. Это дом, где живет ее портниха... Она открывает квартиру своим ключом... Непохоже, что это комната портнихи... Я перелистываю книжку, которую я нахожу на ночном столике. На заглавном листке я вижу знакомую мне фамилию. Это фамилия возлюбленного К. ... – Значит, тогда вы были у него?.. Она смеется... – Вы были сами виноваты».

В мотиве «примерки у портнихи» с деликатной метонимичностью зашифровано эротическое обнажение.

³² См.: *Безродный* 2000, в особенности примеч. 20).

³³ *Стелун* 1995: 212. Фразу о кудрях естественно понять как примеривание на себя известной сцены из «Станционного зрителя»:

«Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы».

Та же апроприативная установка легла затем в основу «Моего Пушкина» Цветаевой (1937), одновременного с речами зоценковского управдома.

³⁴ Их рафинированным полпредом (и возможной мишенью лосевского юмора) была Ахмадулина, как в стихах – см. «Приключение в антикварном магазине» (1964), «Отрывок из маленькой поэмы о Пушкине» (1973), «Ленинград» (1974), «Шестой день июня» (1985) и др., так и в эссеистике – см. «Пушкин. Лермонтов...» (1966), «Вечное присутствие» (1969) и «Чудная вечность» (1974), с восхитившей автора экскурсоводшей:

«По этой аллее они гуляли, он все был неловок, и она споткнулась... Вот каково было чудное мгновенье его жизни... Тогда тот случайный... гость... сказал...: – Все это нам и без вас известно. Но не кончилось же на этом дело, были у них и другие мгновенья? Та, маленькая, с... указкой... стала в упор смотреть на противника, пока он не превратился в... ничто... Я знала, что она пылко ревнует Пушкина, и справедливо: он был ее жизнь и судьба, но, нимало не заботясь об этом, предавался дружбе, влюблялся, любил, а когда стоял под венцом...» и т. д. и т. п.

Сам Лосев последний раз был в Михайловском летом 1974 г., а уехал в эмиграцию в 1976 г., и стихотворение могло быть вдохновлено установкой на преодоление будущей (или уже актуальной – в зависимости от точной даты написания) ностальгии. «[В]се лосевские сатиры – лирический жанр. Что Лосев бичует, по тому и тоскует» (*Арьев* 2007: 136).

³⁵ См. упомянутую статью (*Чертков* 1972), а также комментарии в изданиях: (*Толстой* 1984; *Толстой* 2004; *Соловьев* 1974).

³⁶ *Толстой* 1984: 580. О проблеме авторства этого стихотворения см.: (*Немзер* 2008).

³⁷ В основном оно высмеивает неуклюжий перевод из Метерлинка; см.: (Соловьев 1974: 320), в котором, как и в этой пародии на него, собственно символистского не так много; ср. у Тургенева в стихотворении «Луна плывет высоко над землею...», написанном (тоже размером Я5/2жмжм) не позднее 1855 г.: *Моей души тебя признало море Своей луной...*

³⁸ См. письмо А.Н. Вульфа от 7 мая 1826 г. К «бытовым» отзывам Пушкина о Керн относится и фраза в письме к Соболевскому от февраля 1828 г.: «Ты ничего не пишешь мне о 2100 рублях, мною тебе должных, а пишешь о m-те Керн, которую я с помощью божьей на днях <убь>» (произошло это три года спустя после михайловской встречи, но *шпильки* в стихотворении, пусть анахронистически воображаемые, скорее всего, ее.)

Психоанализ такой двойственности см. в ст.: (Ранкур-Лаферрьер 2004: 31–59). По-английски она была опубликована в 1978 г. (а доложена устно, вероятно, и раньше) и могла привлечь внимание Лосева.

³⁹ Занятно текстуальное предвосхищение зощенковских рассуждений о героине Гумилева.

⁴⁰ Соловьев 1990: 182–183.

Арьев 2007 – Арьев А.Ю. Нечувствительный Лосев // Звезда. 2007. № 6. С. 134–139.

Бартенев 1925 – Бартенев П.И. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартеневым в 1851–1860 годах / Вступ. ст. и примеч. М. Цявловского. Л.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1925.

Безродный 2000 – Безродный М. К вопросу о культуре Пушкина на Руси: Беглые заметки (<http://www.ruthenia.ru/document/242352.html>).

Вульф 1999 [1915] – Дневник А.Н. Вульфа. 1827–1842 // Любовные похождения и военные походы А.Н. Вульфа: Дневник 1827–1842 годов / Сост. Е.Н. Строганова, М.В. Строганов. Тверь: Вся Тверь, 1999. С. 19–235.

Гаспаров 1984 – Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 1984.

Гуковский 1965 – Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М.: Худ. лит., 1965.

Жуковский 1959 – Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. / Примеч. И.М. Семенко. М.: Худ. лит., 1959. Т. 2. Баллады и повести.

Зорин 2003 – Зорин А. Мой Пушкин // Зорин А. Где сидит фазан...: Очерки последних лет. М.: Новое лит. обозрение, 2003. С. 91–93.

Иванов 1983 – Иванов А.А. Плоды вдохновения. М.: Сов. писатель, 1983.

Лосев 2000 – Лосев Л.В. Собранное: Стихи. Проза. Екатеринбург, 2000.

- Лосев 1985 – *Лосев Л.В.* Чудесный десант: Стихотворения. Tenaflu, NJ: Эрмитаж, 1985.
- Мацкевич 1936 [1848] – *Мацкевич Д.* Путевые заметки // Вересаев В. Пушкин в жизни. М.: Сов. писатель, 1936. Т. 1. С. 251–252.
- Немзер 2008 – *Немзер А.С.* «Вонзил кинжал убийца нечестивый...»: авторство и семантика текста // *Natales grate numeras?*: Сб. ст. к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона / Под ред. А.К. Байбурина, А.Л. Осповата и др. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2008. С. 397–408.
- Пародия 1960 – Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XIX в.) / Вступ. ст. и примеч. А.А. Морозова. Л.: Сов. писатель, 1960.
- Пуцин 1974 – *Пуцин И.И.* Записки о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худ. лит., 1974. Т. 1. С. 71–115.
- Ранкур-Лаферрьер 2004 – *Ранкур-Лаферрьер Д.* Гений чистой красоты и вавилонская блудница // Ранкур-Лаферрьер Д. Русская литература и психоанализ. М.: Ладомир, 2004. С. 31–59.
- Смит 2002 – *Смит Дж.* «Ангелов налет»: поэзия Льва Лосева // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 373–388.
- Соловьев 1974 – *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы / Сост. и примеч. З.Г. Минц. Л.: Сов. писатель, 1974.
- Соловьев 1990 – *Соловьев В.С.* Литературная критика. М.: Современник, 1990.
- Степун 1995 [1956] – *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. М.: Прогресс-литера; СПб.: Алетейя, 1995.
- Толстой 1984 – *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. / Сост. и примеч. Е.И. Прохорова. Л.: Сов. писатель, 1984. Т. 1. Стихотворения и поэмы.
- Толстой 2004 – *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений и поэм / Сост. и примеч. И.Г. Ямпольского. СПб.: Академический проект, 2004.
- Фоняков 1968 – *Фоняков И.О.* Застенчивый репортер. М.: Сов. писатель, 1968.
- Чертков 1972 – *Чертков Л.* Об источнике одной пародии А.К. Толстого // *Quinquagenario*: Сб. ст. молодых филологов к 50-летию Ю.М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 154–158.
- Шварц 1982 – *Шварц Е.* Мемуары / Подгот. текста, предисл. и примеч. Л. Лосева. Paris: La Presse Libre, 1982.
- Loseff 1984 – *Loseff L.* On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. Muenchen: Otto Sagner, 1984.

К проблеме инфинитивной поэзии:
«Устроиться на автобазу...» Сергея Гандлевского (с. 213)

- Безродный 1996 – *Безродный М.* Конец цитаты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996.
- Гандлевский 1995 – *Гандлевский С.* Праздник. СПб.: Пушкинский фонд, 1995.
- Гандлевский 1996 – *Гандлевский С.* Трепанация черепа. История болезни. СПб.: Пушкинский фонд, 1996.
- Гандлевский 1999 – *Гандлевский С.* Конспект. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
- Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. О стихах. С. 21–32.
- Гаспаров 1999 – *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999.
- Жолковский 2000 – *Жолковский А.К.* Бродский и инфинитивное письмо // Нов. лит. обозр. 2000. № 45. С. 187–198 и с. 155–172 в наст. т.
- Золотова 1998 – *Золотова Г.А.* О композиции текста // Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: ИРЯ РАН, МГУ, 1998. С. 440–469.
- Иванов 1981 – *Иванов Вяч.Вс.* Проблема именного стиля в русской поэзии XX века // *Slavica Hierosolymitana*. 1981. Vol. 5–6. P. 277–287.
- Ковтунова 1986 – *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.
- Лекманов 2000 – *Лекманов О.А.* Пропущенное звено // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. С. 358–361.
- Панченко 1993 – *Панченко О.Н.* Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста / Ред. Е.В. Красильникова. М.: Наука, 1993. С. 81–100.
- Русская грамматика 1980 – *Русская грамматика*. Т. 2. Синтаксис / Ред. Н.Ю. Шведова. М.: Наука, 1980.

«Неужели...»

Ольга Седакова, «Китайское путешествие. 13» (с. 233)

¹ Седакова 1994: 291.

² После первого, «философского», проведения из вопроса исчезает усилительное *и*, акцентировавшее отличие партнеров от «простых всех».

³ В отличие от, скажем, многообразной мелодраматизации «встреч-невстреч» в поэзии Ахматовой.

⁴ Ведь текст можно понимать и в том смысле, что партнеры не окажутся *невеждами, скупцами и грубиянами*, а лишь поведут себя как таковые.

⁵ См.: (Жолковский, Щеглов 1996: 54–76). Понятие и термин через Эйзенштейна восходят к Мейерхольду.

⁶ См.: (Жолковский, Щеглов 1976: 106–150). Ср. применение этого приема к любовной теме в «Весне» Багрицкого (1927):

Но я – человек, Я – не зверь и не птица; Мне тоже хочется Под ручку пройтись; С площадки нырнуть, Раздирая пальто, В набитое звездами Решето... Чтоб, волком трубя У бараньего трупа, Далекую течку Ноздрями ощупать; Иль в черной бочаге, Где корни вокруг, Обрызгать молоками Щучью икру. Гоняться за рыбой, Кружиться над птицей, Сигать кожаном И бродить за волчицей, Нырять, подползать И бросаться в угон, – Чтоб на сто процентов Исполнить закон...

⁷ Метапоэтический мотив под сурдинку слышится в словах о приходе звучанья и свеченья – читай: вдохновенья; во втором отрезке он будет дан более прямо – упоминанием о Ли Бо.

⁸ Эта количественно-сопоставительная формула была намечена уже в первом позитивном отрезке; ср.: *Знающие кое-что/ о страсти быстрее конца,/ знающие кое-что/ о мире меньше гроша...*

⁹ Интересный случай затруднения связности, проблематизирующего любовную близость, – стихотворение Ахматовой «Есть в близости людей заветная черта...» (1915), где серия все более дерзких анжамбманов (*года/...; чужда...; а ее/...; отчего мое/...*) вторит теме непереходимой черты. См.: (Жолковский 2005):

И дружба здесь бессильна, и года Высокого и огненного счастья, Когда душа свободна и чужда Медлительной истоме сладострастья. Стремящиеся к ней безумны, а ее Достигшие – поражены тоскою... Теперь ты понял, отчего мое Не бьется сердце под твоей рукою.

Модернистскому педалированию подобных приемов посвящена статья Дональда Фримена (*Freeman* 1975), разбирающего два стихотворения английского поэта Дилана Томаса (1914–1953).

¹⁰ Пример изощенной проекции темы «совместность/разлука» в рифменный план – пастернаковский «Ветер», со схемой рифмовки АВВСАСАСАС; см.: (Жолковский 1983, 1986). В нем рифма С (-ельно) впервые появляется в 4-й строке, где ожидалась бы рифма к 1-й (А -ва), чем иконизируется отдельность сосны – метафоры героини (преодолеваемая дальнейшим господством рифмы С): *Я кончился, а ты жива. И ветер, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу. Не каждую сосну отдельно...* См. с. 110–111 в наст. т.

Ср. обнаженный авангардный пример того же, в сущности, приема – в «Послании» Лимонова (1967), где после трех более или менее рифмованных четверостиший идет такое: *И честно слово в этой жизни Не надо вздорить нам с тобой Ведь так дожди стучат сурово Когда один кто-либо проживает*, причем отсутствие финальной рифмы усилено неожиданной подменой в последней строке мужской клаузулы – женской и 4-стопной строки – 5-стопной, звучащей совершенно прозаически.

¹¹ Попытка систематизировать его китайский репертуар предпринята в статье (Кудрявцева 2004).

¹² Чистый поток 2001: 90. См. также: (Ли Бо 1956: 17).

Близки Седаковой могли быть и версификационные вольности Ли Бо – автора программного стихотворения «Трех-, пяти- и семистопные стихи», кстати, тоже разрабатывающего – в трех размерах – мотивы луны, разлуки, надежд на встречу (см.: Чистый поток: 95).

¹³ Дальнее эхо 2000: 56.

¹⁴ Там же: 65.

¹⁵ Ли Бо 1956: 43. Далее приводятся ссылки на страницы указанного издания.

¹⁶ «Остановить бы шестерых драконов – Согласно легенде, шестеркой драконов запряжена колесница Солнца; *Небесный Ковш* – созвездие Большой Медведицы» (С. 158).

¹⁷ «Созвездие *Винных Звезд* – три звезды (Цзюци) в правом южном углу Большой Медведицы. *Источник винный* – источник Цзинцюань..., о котором в древних книгах написано, что его вода имеет вкус вина» (С. 159).

¹⁸ Ли Бо предпосылает стихотворному тексту поясняющий подзаголовок в прозе:

«Узнав о том, что одна из наложниц императора в Чаньане была отпущена из дворца и выдана замуж за простого человека, один мой друг просил меня написать от лица этой женщины “Песню обиженной красавицы”».

¹⁹ Голос яшмовой флейты 1988: 24.

²⁰ Комментарий Г.О. Монзелера (к другому стихотворению), см.: (Ли Бо 1956: 160).

²¹ См. также примеч. на с. 159 издания (Ли Бо 1956).

²² «*Беседка Лаолао* – буквально “Беседка удрученных” – ... являлась традиционным местом расставания – уезжающих друзей было принято провожать до этой беседки; ... не даст зазеленеть ветвям – подразумеваются ветви ивы» (С. 160).

²³ Нельзя исключить и влияния начальных строк «Послушайте!» Маяковского (*Послушайте! / Ведь, если звезды зажигают – / значит –*

это кому-нибудь нужно?/ Значит – кто-то хочет, чтобы они были?/ Значит – кто-то называет эти плевочки жемчужиной?..; 1914), учитываемая присутствие не только рифмы *нужно – жемчужиной*, но и звезд, а также вопросительной интонации, хотя, конечно, в отличие от Мандельштама, Маяковский не принадлежит к числу любимых ориентиров Седаковой.

Впрочем, пара «жемчужин – нужен» могла у обоих восходить к Блоку: *Вот меч. Он – был. Но он – не нужен. Кто обессилил руку мне? – Я помню: мелкий ряд жемчужин Однажды ночью, при луне, Больная, жалобная стужа, И моря снеговая гладь* («Идут часы, и дни, и годы...»; 1910) или к Белому: *Закат догорел полосой, огонь там для сердца не нужен: там матовой, узкой каймой протянута нитка жемчужин* («Поэт, – ты не понят людьми...»; 1903), если не к Фету: *Как богат я в безумных стихах! Этот блеск мне отраден и нужен: Все алмазы мои в небесах,/ Все росинки под ними жемчужин* («Как богат я в безумных стихах!..»; 1887).

Кстати, и для ив у воды, знаменующих разлуку, тоже находится русский фон: *Ты в каких степях гуляла, Дожидалась до звезды, Не дождавшись, обнимала Прутья ивы у воды?* (Блок, «В этот серый летний вечер...»; 1907).

²⁴ Более или менее, ибо поэзия Седаковой требует систематического изучения, а изолированный разбор может быть только пробным. В нем наверняка упущены какие-то существенные подтексты и многое другое.

Так, при обсуждении материала этой статьи мне подсказали вероятный подтекст формулы *как все, как все* из первого проведения вопроса с *Неужели?* – припев «Песенки про меня», знаменитой благодаря исполнению Аллы Пугачевой (муз. А. Зацепина, сл. Л. Дербенева, впервые – в к/ф «Женщина, которая поет», 1977): *Так же, как все, как все, как все, Я по земле хожу, хожу И у судьбы, как все, как все, Счастья себе прошу...*

Смысл песни – в утверждении близости лирической героини, несмотря на всю ее исключительность, к ее рядовым слушателям, тема, возможно, навеянная стихотворением Ахмадулиной «Это я...» (написанным в 1973 г. и восходящим к «Перед зеркалом» Ходасевича), где от установки на поэтическую исключительность героиня переходит к растворению в массе сограждан (*Я последнюю в кассу стою*). Седакову такая самоидентификация со «всеми» не устраивает – она скорее солидарна с набоковским Цинциннатом Ц.: « – Зачем вы пришли? – спросил Цинциннат, шагая по камере. – Ни вам этого не нужно, ни мне. Зачем? Ведь это дурно и неинтересно. Я же отлично вижу, что вы такая же пародия, как все, как все» («Приглашение на казнь»).

-
- Ли Бо 1956 – *Ли Бо. Избранная лирика* / Пер. А. Гитовича; Вступ. ст. Б.И. Панкратова; Примеч. Г.О. Монзелера. М.: Гослитиздат, 1956.
- Голос яшмовой флейты 1988 – *Голос яшмовой флейты: Из китайской классической поэзии в жанре «Цы»* / Пер., вступ. ст. и примеч. М. Басманова. М.: Худ. лит., 1988.
- Дальнее эхо 2000 – *Дальнее эхо: Антология китайской лирики (VII–IX вв.)* / В пер. Ю.К. Шуцкого. СПб.: Петербургское востоковедение, 2000.
- Жолковский 1983 – *Жолковский А.К. Поэзия и грамматика пастернаковского «Ветра»* // *Russian Literature. Vol. XIV. № III.* P. 241–286.
- Жолковский 1986 – *Жолковский А.К. Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака* // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Тенафлу; NJ: Эрмитаж, 1986. С. 228–254, а также с. 83–112 в наст. т.*
- Жолковский 2005 [1992] – *Жолковский А.К. Структура и цитация (К интертекстуальной технике Ахматовой)* // *Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 271–279.*
- Жолковский, Щеглов 1976 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ* // *Семиотика и информатика. 1976. № 9. С. 106–150.*
- Жолковский, Щеглов 1996 – *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. О приеме выразительности ОТКАЗ* // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 54–76.*
- Кудрявцева 2004 – *Кудрявцева Е. Анализ и интерпретация поэтического цикла: Седакова Ольга Александровна. «Китайское путешествие»* // <http://www.jfsl.de/publikationen/2004/koudryavceva.html>.
- Седакова 1994 – *Седакова О. Стихи. М.: Гнозис, Carte Blanche, 1994.*
- Чистый поток 2001 – *Чистый поток: Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.)* / В пер. Л.Н. Меньшикова. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001.
- Freeman 1975 – *Freeman D.C. The Strategy of Fusion: Dylan Thomas's Syntax* // *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics* / Ed. R. Fowler. Ithaca; NY: Cornell UP, 1975. P. 19–39.

Об инфинитивных
«Стихах уклониста Б. Рыжего» (с. 247)

¹ *Без причины не терзаем почву белого листа, Бродскому не подражаем – это важная черта* («Долго-долго за нос водит...»; 1996; *Рыжий* 2003: 74). Памяти Бродского Рыжий посвятил несколько стихотворений.

² При жизни вышел лишь один сборник (*Рыжий* 2000), но подборки стихов Рыжего публиковались в журналах, прежде всего в «Знамени»; в конце 1999 г. ему была присуждена премия «Антибукер».

³ Посмертно Рыжему была присуждена петербургская премия «Северная Пальмира» (2001) и продолжали выходить все более полные издания: *Рыжий* 2001, 2003, 2004 (с пространной биоаналитической статьей (*Казарин* 2004); см. также статью *Верхейл* 2005).

⁴ Об инфинитивной поэзии см.: (*Золотова* 1988; *Ковтунова* 1986; *Панченко* 1993), а также мои работы (см. список литературы).

⁵ О русских инфинитивных вариациях на тему «Быть или не быть?» см.: (*Жолковский* 2000 и с. 155–172 в наст. т.).

⁶ О генезисе этого стихотворения и его французском источнике см.: (*Жолковский* 2005в).

⁷ Подробнее см.: (*Жолковский* 2003а, 2004в).

⁸ Не исключена опора на начальные строки «Кофты фата» Маяковского (1914): *Я сошью себе черные / штаны из бархата голоса моего. / Желтую кофту из трех аршин заката...* (Подсказано Томасом Венцлова).

⁹ «ЗАБУРЕТЬ... 1. Угол., мол. Неодобр. Зазнаться, загордиться... 2. Мол. Разбогатеть, преуспеть в бизнесе... 3. Угол. Умереть» (*Мокиенко, Никитина* 2000: 190).

¹⁰ Подробнее см. в: (*Жолковский* 2002 и с. 213–232 в наст. т.).

¹¹ Ср., например, послание «Другу-стихотворцу» (1997), обращенное к Александру Леонтьеву (*Рыжий* 2003: 99).

¹² Любезно сообщено самим Олегом Дозморовым в электронной переписке.

¹³ О характере развития и применения 6-ст. ямба см.: (*Гаспаров* 1974: 115–121).

¹⁴ У Рыжего есть около десятка стихотворений в 6-ст. ямбе, в том числе: «Робинзон» (1996; 18м, 4д); «Хотелось музыки, а не литературы...» (1996; 1д, 2м/д, 4д, 1бц: *хотелось живописи, а не стиховой*, причем *цезура* тематизирована и прямо названа в следующей строке: *стопы ямбической, теона и цезуры*); «Отрывок большого стихотворения» (1996; 17м, 1д – в заключительной строке: *где блата топкие и воды Ахерона*); «Вот дворик крохотный, в провинции печальной...» (1997; 13д, 3м/д); «Другу-стихотворцу» (24м, 4д – в последних 5 строках); «Офицеру

лейб-гвардии... г-ну Дозморову...» (1997; все 28м); «Жизнь – суть поэзия, а смерть – сплошная проза...» (1998; 3д, 3м, *цезура* тематизирована); «Путешествие» (1998; 27м, 1д – в цитатной строке в середине текста: *Там были девочки: Маруся, Роза, Рая*). Как видно из этого (далеко не полного) свода, Рыжий редко разделяет два основных типа цезур, чаще смешивает их в одном стихотворении, иногда с явной установкой на тематизирующий контраст.

¹⁵ Что касается выкупания не метафор, а самих *берез* и *закатов*, то это, по-видимому, еще одно проявление того духа пьяной мужской решимости, в котором выдержан весь сюжетный поворот и которым дополнительно мотивируется непринужденность рассматриваемого отрыва *берез* от *заката* и *облаков*.

Стоит заметить, что переход к дактилической цезуре сочетается в этой строке с ударением на I стопе (на *берЕзы*), благодаря чему в целом скорее сохраняется, нежели нарушается, двучленная симметрия строки, т. е. выдерживается «архаизирующая» (а не «традиционно-модернистская», с установкой на трехчленность) трактовка 6-ст. ямба (ср.: *Гаспаров* 1974: 119–121).

¹⁶ Приставка *вы-* практически единственная в русском языке, перетягивающая в инфинитиве ударение на себя.

¹⁷ На вечере памяти Рыжего в Москве в октябре 2004 г.

Верхейл 2005 – *Верхейл К.* Любовь остается. Вступительное слово к русско-голландскому сборнику Бориса Рыжего «Облака над городом...» // *Знамя*. 2005. № 1. С. 157–166.

Гаспаров 1974 – *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

Жолковский 2000 – *Жолковский А.К.* Бродский и инфинитивное письмо: Материалы к теме // *Новое лит. обозрение*. 2000. № 45. С. 187–198.

Жолковский 2002 – *Жолковский А.К.* К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне «Устроиться на автобазу...» С. Гандлевского) // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2002. Т. 61. № 1. С. 34–42.

Жолковский 2003а – *Жолковский А.К.* Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты // *Эткиндовские чтения: Сб. ст. по мат-лам Чтений памяти Е.Г. Эткинда (27–29 июня 2000 г.)* / Ред. П.Л. Вахтина, А.А. Долинин, Б.А. Кац и др. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в С.-Петербурге, 2003. С. 250–271.

Жолковский 2003б – *Жолковский А.К.* У истоков пастернаковской поэзии: О стихотворении «Раскованный голос» // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2003. Т. 62. № 4. С. 10–22.

Жолковский 2003в – *Жолковский А.К.* Об инфинитивном письме Шершеневича // *Русский язык в научном освещении*. Т. 6. № 2.

- С. 100–117; см. также: Русский имажинизм. История, теория, практика / Сост. В.А. Дроздов и др. М.: Линор, 2003. С. 291–305.
- Жолковский 2004б – Жолковский А.К. Об одном казусе инфинитивного письма (Шершеневич – Пастернак – Кушнер) // *Philologica*. 2004. № 17/18. Р. 261–270.
- Жолковский 2004в – Жолковский А.К. Инфинитивное письмо и анализ текста: «Леиклос» Бродского // *Поэтика исканий или поиск поэтики: Материалы междунар. конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии»* / Ред.-сост. Н.А. Фатева. М.: Азбуковник, 2004. С. 132–150.
- Жолковский 2005а – Жолковский А.К. Счастье и права *sub specie infinitivi* [«Из Пиндемонта» Пушкина] // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 432–443.
- Жолковский 2005б – Жолковский А.К. Мотать – таить (Об одном переводном тексте Ходасевича) // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 280–291.
- Жолковский 2005в – Жолковский А.К. Русское инфинитивное письмо на *rendez-vous*: Фет/Мюссе // *De la littérature russe: mélanges offerts à Michel Aucouturier* / Ed. C. Depretto. Paris: Institut d'études slaves, 2005. Р. 34–49.
- Золотова 1998 – Золотова Г.А. О композиции текста // Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. С. 440–469.
- Казарин 2004 – Казарин Ю. Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты // Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 521–814.
- Ковтунова 1986 – Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986. С. 159–160.
- Мокиенко, Никитина 2000 – Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона. СПб.: Норинт, 2000.
- Панченко 1993 – Панченко О.Н. Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // *Очерки истории русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста* / Ред. Е.В. Красильникова. М., 1993. С. 81–100.
- Рыжий 2000 – Рыжий Б. И все такое... Стихотворения / Сост. Г.Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
- Рыжий 2001 – Рыжий Б. На холодном ветру. Стихотворения / Сост. Г.Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
- Рыжий 2003 – Рыжий Б. Стихи. 1993–2001 / Сост. Г.Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 2003.
- Рыжий 2004 – Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004.

*Указатель имен и произведений**

- Абрамов С.А.
 «Смотреть, как рдеют листья
 винограда...» 285–286
- Адриан 25
- Аксенов В.П. 219
 Затоваренная бочкотара 220
- Алкей 36
- Анакреон 21, 36, 289
 Ода LVI 21, 277
- Андреева И.П. 10, 275
- Анненский И.Ф. 43, 48, 67, 74, 87,
 147–149, 232
 Который? 306
 Невозможно 147
 Ноябрь 311
 «С четырех сторон чаши...» 286
 То и это 147, 148, 311, 315
- Тоска вокзала 311
Три слова 63, 163, 243
Человек 311
«Я на дне, я печальный обло-
мок...» 309
Январская сказка 306
- Анреп Б.В. 56, 57, 69
- Антей 89
- Антимах 38
- Антиной 25, 26, 266
- Антипатр Фессалоникийский 43
- Антоний Марк 25, 26, 48
- Апулей 17, 26
- Апухтин А.Н. 15
- Арина Родионовна Яковлева 197
- Аристотель 301
- Архилох 36, 40, 45, 277
- Арьев А.Ю. 10
- Афина Паллада 43
- Афродита (Киприда) 38, 41–44
- Ахмадулина Б.А. 232
 Вечное присутствие 335
 Воскресный день 160

* Составитель Т.Л. Тимакова. В указателе включены фамилии и имена авторов, исторических лиц и мифологических персонажей, а также названия произведений, в том числе народных и анонимных.

- Ленинград 335
 «Мороз и солнце, день чудесный...» 208
 Отрывок из маленькой поэмы о Пушкине 335
 Приключение в антикварном магазине 335
 «Пушкин. Лермонтов...» 335
 Стихотворение, написанное во время бессонницы в Тбилиси 160
 Чудная вечность 335
 Шестой день июня 335
 «Это я...» 341
 Ахматова А.А. 56–82, 177, 232, 247, 290, 319, 320, 339
 Белой ночью 61
 «Бесшумно ходили по дому...» 65
 «Божий Ангел, зимним утром...» 69, 292
 Борис Пастернак 295
 «Будем вместе, милый, вместе...» 69, 292
 «Будешь жить, не зная лиха...» 283, 284
 «Веет ветер лебединый ...» 287
 Вечером 57, 81
 «Вижу, вижу лунный лук...» 286
 «Вижу выцветший флаг над таможей...» 61
 Воспоминания об Александре Блоке 290
 «Все мне видится Павловск холмистый...» 57
 «Все мы бражники здесь, блудницы...» 76, 200, 282
 «Высокие своды костела...» 67
 Голос памяти 296
 «Есть в близости людей заветная черта...» 339
 «Заснуть огорченной...» 159, 225, 284
 Ива 80
 «Из памяти твоей я выну этот день...» 284
 «Как соломинкой, пьешь мою душу...» 283, 287
 «Когда погребают эпоху...» 287
 «Лучше б мне частушки задорно выкликать...» 283
 «Мне ни к чему одические рати...» 72–82, 294, 295
 «Муза ушла по дороге...» 282
 «Мы не умеем прощаться...» 81
 «Нам свежесть слов и чувства простоту...» 57
 «О Боже, за себя я все могу простить...» 61
 «О, жизнь без завтрашнего дня!..» 284
 «О тебе вспоминаю я редко...» 282
 «Память о солнце в сердце слабеет...» 65
 Песенка 65, 80, 81, 282
 Песня последней встречи 65
 Подвал памяти 76, 296
 Подорожник 56, 60, 69
 «По неделе ни слова ни с кем не скажу...» 283
 «Почернел, искривился бревенчатый мост...» 297
 Поэма без героя 75
 Поэт («Подумаешь, тоже работа...») 74, 284, 295
 Причитание 292
 «Просыпаться на рассвете...» 56–71, 159, 163, 225
 Пушкин 174, 175
 Рыбак 65, 81
 Северные элегии 292

- «Синий вечер. Ветры кротко стихли...» 282
- «Словно тяжким огромным молотом...» 283
- «Столько раз я проклонила...» 69, 292
- Творчество («Бывает так: какая-то истома...») 287
- «Теперь прощай, столица...» 284
- «Тот же голос, тот же взгляд...» 57
- «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» 287
- «Ты отступник: за остров зеленый...» 283
- Царскосельская статуя 78
- «Чернеет дорога приморского сада...» 283
- «Это просто, это ясно...» 60, 69
- «Я знаю, с места не сдвинуться...» 284
- «Я научилась просто, мудро жить...» 283
- «Я пришла к поэту в гости...» 68
- «Я улыбаться перестала...» 283
- Багрицкий Эдуард (Э.Г. Дзюбин) Весна 339
- Байрон Джордж Гордон Euthanasia 158, 162
- Бальмонт К.Д. 232
- Аккорды 306
- «В жажде сказочных чудес...» 306
- «Когда бы я к тебе не приходил...» 307
- Круг 63
- «Медленно, тягостно, в русле забытые...» 307
- Морская душа 306
- На вершине 306
- «Она проходит в комнатах бесшумно...» 306–307
- Хочу! 200
- Баратынский Е.А. 296
- Муза 78, 296–297
- «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» 332
- Песня («Когда взойдет денница золотая...») 206
- Батюшков К.Ф. 273
- Воспоминание 273
- К Петину 38
- Послание к Хлое 273
- Тибуллова Элегия X 274, 277
- Бедный Демьян (Е.А. Придворов) 300
- Безродный Михаил 10, 214, 219, 321
- Белый Андрей (Б.Н. Бугаев) «Поэт, ты не понят людьми...» 341
- Бенедиктов В.Г. Зачем 268
- Бенкендорф А.Х. 199
- Берберова Н.Н. 276
- Беседа разочарованного со своей душой 265
- Библия, Книга Бытия 24
- Бицилли П.М. 315
- Блок А.А. 67, 69, 82, 186, 222, 226, 232, 290
- Анне Ахматовой 68
- «Барка жизни встала...» 146
- «В этот серый летний вечер...» 341
- «Грешить бесстыдно, непробудно...» 29, 155, 167, 214, 217, 218, 221, 222, 226, 229, 231, 249, 250, 255
- Двенадцать 329
- Друзьям 155, 158, 229
- «За холмом отзвенели упругие латы...» 278
- «Идут часы, и дни, и годы...» 341

- «Искусство – ноша на плечах...» 268
 «Ищу огней – огней попутных...» 309
 «Как тяжело мертвецу среди людей...» 307
 «Май жестокий с белыми ночами...» 268
 На островах 200
 Незнакомка 86, 308
 «Ночь, как ночь, и улица пустынна...» 311
 «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» 230
 «О, весна без конца и без края...» 278
 «Погружался я в море клевера...» 187
 «Покраснели и гаснут ступени...» 187
 «Превратила все в шутку сначала...» 200
 Снежная дева 278
 «Ты проходишь без улыбки...» 68, 69, 291
 Фаина 278
 «Я в дольний мир вошла, как в ложу...» 278
 «Я ее победил, наконец!...» 187
 Блуменау Л.В. 38, 43, 273, 274
 Богданович И.Ф.
 Ода из Анакреона 37, 273
 Богомолов Н.А. 10
 Борисов-Мусатов В.Э.
 Дама в качалке 323
 Босх Иероним
 Сад земных наслаждений 321, 322
 Брехт Бертольт 169
 Бродский И.А. 156–178, 226, 227, 232, 247, 322, 324, 343
 Бабочка 167
 Бюст Тиберия 168
 «В канаве гусь, как стереотруба...» 167
 «Воротишься на родину. Ну что ж...» 168
 Горение 167
 Зофья 166
 Из Парменида 168
 Итака 168
 «Как давно я топчу, видно по каблуку...» 168
 «Как славно вечером в избе...» 167
 Конец прекрасной эпохи 167
 Леиклос 167, 226, 249
 Лидо 168
 Новый год на Канатчиковой даче 166
 Определение поэзии 165
 Письма к стене 166
 Письма римскому другу 173–178, 318, 321, 323
 Письмо Горацию 175
 Полонез: вариация 168
 Портрет трагедии 168
 Проплывают облака 165
 Пятая годовщина 167
 Стрельна 168
 Строфы («Наподобье стакана...») 167
 Темза в Челси 167
 «Топилась печь. Огонь дрожал во тьме...» 166
 Шествие 166, 169–171
 Эклога 4-я (зимняя) 167
 Fin de siècle 168
 Брюсов В.Я. 48, 135, 232, 263, 278, 290
 Азр 290
 Антоний 48
 Близ моря 65
 К самому себе 158

- «О закрой свои бледные ноги!..» 200
 Футуристический вечер 309
 Брюсова И.М. 275
 Бунин И.А. 44, 53–55, 177, 319, 320
 «В пустом, сквозном чертоге сада...» 181
 На рейде 309
 «Настанет день – исчезну я...» 53– 55, 177, 269
 «Спокойный взор, подобный взору лани...» 44, 277
- Ван дер Роэ Мис 7
 Вагнер Рихард 278
 Введенский А.И.
 Куприянов и Наташа 201, 202
 Вейнберг П.И. 67, 68
 Венцлова Томас 10, 343
 Вергилий Публий Варон 265
 Вересаев В.В. 36, 212
 Верлен Поль
 L'Art poétique 74, 297
 Вертинский А.Н.
 Бразильский крейсер 305
 Jamais (Попугай Флобер) 201
 Вертов Дзига (Д.А. Кауфман) 66
 Виноградов В.В. 287
 Волгина А.С. 10
 Волохова Н.Н. 278
 Волошин (Кириенко-Волошин) М.А. 268, 269
 Волькенау Н.В. 264
 Вольгер (Мари-Франсуа Аруэ) 275
 Воронцов М.С. 199
 Воронцова Е.К. 199
 Вульф А.Н. 199, 328–329
 Высоцкий В.С. 222, 223
 На Большом Каретном 214, 219, 220
 Вяземский П.А. 200
 Первый снег 196–197
- Гальба 161
 Гандлевский С.М. 213–232
 «Все громко тикает. Под спичечные марши...» 229
 «Грешный светлый твой лоб поцелую...» 229
 «Есть горожанин на природе...» 229
 «И с мертвыми поэтами вести...» 229
 «Как ангел, проклятый за сдержанность свою...» 229
 «Как просто все: толпа в буфете...» 228
 «Когда волнуется желтеющее пиво...» 229
 «Когда, раздвинув острием поленья...» 221
 «Мама чашки убирает со стола...» 229
 «Найти охотника. Головоломка...» 229
 «Раб, сын раба, я вырвался из уз...» 229
 «Растроганно прислушиваться к лаю...» 229
 «Светало поздно. Одежло...» 229
 «Так любить, что в лицо не узнать...» 229
 Трепанация черепа 220, 224
 «Устроиться на автобазу...» 213–232, 249
 «Чуть свет, пока лучи не ярки...» 229
- Гаспаров М.Л. 9, 10, 274, 289, 296
 Гашек Ярослав
 Похождения бравого солдата Швейка 278
 Гейне Генрих 289
 Азра 67
 Лирическое интермеццо 68
 Романцero 66

- Снова на родине 68
 Гейченко С.М. 208
 Геракл 38, 88, 272, 273
 Гердер Иоганн Готфрид 66
 Геродот
 История 40, 275
 Гёте Иоганн Вольфганг 332
 Страдания юного Вертера 26
 Фауст 28
 Гинцбург Н.С. 272
 Гиппиус З.Н. 232
 Будет 307
 Вечерняя заря 307
 Все кругом 230
 Две 307
 Журавли 307
 Иметь 307
 Непредвиденное 307
 Прорезы 307
 Слова любви 307
 14 декабря 17 года 159, 163
 Гоголь Н.В.
 Вий 297
 Коляска 196
 Ревизор 208
 Тарас Бульба 276
 Гольц-Миллер И.И. 158, 162
 Гомер 132
 Илиада 41, 276
 Гораций Флакк Квинт 22–30, 36,
 37, 40, 45, 49, 175–178, 265,
 266, 270, 279, 318, 322, 324
 Ода I, 8 («Лидия, о, скажи
 мне...») 41, 279
 Ода I, 11 (К Левконое) 49, 274
 Ода I, 23 (К Хлое) 43, 44
 Ода I, 27 (К пирующим) 38
 Ода I, 37 («Нам пить пора...») 25
 Ода II, 7 (К Помпею Вару) 21,
 23, 24, 36, 41, 45, 46, 49, 266,
 274–277, 279
 Ода II, 12 (К Меценату) 272
 Ода II, 14 (К Постуму) 176
 Ода III, 2 («Военным долгом
 призванный, юноша...») 22–
 24, 30, 34, 46, 49, 265
 Ода III, 26 (К Венере) 43, 279
 Ода III, 30 (К Мельпомене) 16,
 276, 320
 Ода IV, 8 (К Цензорину) 272
 Ода IV, 9 (К Лоллию) 272
 Песни (Оды) 176
 Городецкий С.М.
 Пытая жизнь 65, 66
 Горький Максим (А.М. Пешков) 278
 Григорьев А.А. 15
 К Лавинии 206, 332
 Гуковский Г.А. 332
 Гумилев Н.С. 69, 79, 135, 139–141,
 186, 336
 «Да, я знаю, я вам не пара...» 188
 Два Адама 140
 «Еще не раз вы вспомните ме-
 ня...» 141
 Жираф 140, 141
 Заклинание 140
 Мой час 141
 Носорог 140
 Одержимый 140
 Осенняя песня 187
 Открытие Америки 244
 Современность 321
 У камина 137, 138
 «У меня не живут цветы...» 187,
 188
 Фарфоровый павильон 209,
 210
 Давыдов Д.В.
 К Е.Ф. С-ну, убеждавшему
 меня написать ему что-ни-
 будь 63
 Даль В.И. 328

- Дамагет 274
Данте Алигьери 174, 176
Дантес Жорж 199, 334
Дебюсси Клод 264
Дельвиг А.А.
 Близость любовников 332
 Фани 30
Дельвиг С.М. 328
Дербенев Л.П.
 Песенка про меня 341
Державин Г.Р. 42, 156, 276, 289
 Богатство 249
 К Лидии 42
 К лире 272
 «Касаюсь струн, и гром за гро-
 мом...» 320
 На модное остроумие 1780 го-
 да 231
 Снигирь 155–156, 230, 232
 Фелица 321
Дмитриев И.И. 289
 Путешествие 284
Довлатов С.Д.
 Заповедник 199
Дозморов О.В. 248, 256
 «Были б деньги, уехал бы в
 Питер...» 248, 256
Долинин А.А. 10, 324
Достоевский Ф.М. 334
 Бесы 266
 Братья Карамазовы 325
- Екатерина II 198
Елена Прекрасная (Троянская) 41
Емельянов-Коханский А.Н. 263
Еремин М.Ф. 333
Ершов П.П.
 Сузге 288
Есенин С.А. 186, 219, 220, 223
 «Все живое особой метой...» 189
 «Да! Теперь решено. Без воз-
 врата...» 189
- «Мир таинственный, мир мой
 древний...» 189
«Мне осталась одна забава...» 188
«Не жалею, не зову, не пла-
 чу...» 307
Письмо к матери 214, 220
«Сторона ль ты моя, сторо-
 на!..» 188
Хулиган 189
«Я последний поэт деревни...»
 189
«Я спросил сегодня у меня-
 лы...» 139
Ефремов П.А. 21
- Жадовская Ю.В.
 «Люди много мне болтали...»
 291
Жирмунский В.М.
 Композиция лирических сти-
 хотворений 268
Жуковский В.А. 66, 139, 289
 Алина и Альсим 204, 206, 207,
 332
 Алонзо 288
 29 января 1814 года 63, 158, 162
 Елисавете Рейтерн 290
 Победитель 288
 Романсы о Сиде 288
 Рыцарь Роллон 306
 Ундина 306
- Заболоцкий Н.А.
 Ивановы 201, 208
Загоскин М.Н. 334
Зацепин А.С. 341
Зенкевич М.А.
 В сумерках 30, 135, 267
Зорин А.Л. 10
Зоценко М.М. 194, 197, 336
 В пушкинские дни 209, 329
 Голубая книга 209, 210, 334

- Забавное приключение 334
 Исповедь 228
 Личная жизнь 210–211
 Мишель Синягин 334
 Перед восходом солнца 334
 Пушкин 329
 Рассказ про попа 228
 Романтическая история с одним начинающим поэтом 334
 Шестая повесть Белкина 334
- Иванов А.А.**
 Уход Фоякова из дома рано утром по своим делам 333
- Иванов В.И.** 36
 Золотое счастье 68, 291
 Италии 313
- Иванов Г.В.** 142–151, 232
 «В зеркале сутулый, тощий...» 312
 «В комнате твоей...» 309
 «В конце концов судьба любя...» 312
 «В Кузнецовской пестрой чашке...» 309
 «В совершенной пустоте» 315
 «В шуме ветра, в детском плаче...» 312
 «Воскресают мертвецы...» 309
 «Вот елочка. А вот и белочка...» 313
 «Все на свете очень сложно...» 315
 «Все туман. Бреду в тумане я...» 312
 «Добровольно, до срока...» 309
 «Дымные пятна соседних окон...» 310
 «Зефир ночной волной целебной...» 312
 «Из спальни уносят лампу...» 314
- «Луны начищенный пятак...» 62, 142–151, 163–164, 311–315
 «Медленно и неуверенно...» 309, 310
 «Может быть, умру я в Ницце...» 313
 «Мороз и солнце, опять, опять...» 309–310
 «Мы не молоды. Но и не стары...» 312
 «Настали солнечные святки...» 310
 «Не спят, не помнят, не торгуют...» 310
 «Обледенелые миры...» 311, 312
 «Он спал, и Офелия снилась ему...» 159
 Осень («Бродят понуро...») 313
 «Отчаянье я превратил в игру...» 310
 «Паспорт мой сгорел когда-то...» 312
 «Перед тем, как умереть...» 314
 «По улицам рассеянно мы бродим...» 163–164, 315
 «Поблекшим золотом, холодной синевой...» 310
 «Побрились Кикапу в последний раз...» 315
 «Полу-жалость. Полу-отвращенье...» 311
 «Полюбуйтесь же вы, дети...» 311
 Портрет без сходства 310
 «Потеряв даже в прошлое веру...» 310–311
 «Смилоствивилась погода...» 311
 «Стоят сады в сиянии белоснежном...» 313
 «Так иль этак. Так иль этак...» 311

- «Тихим вечером в тихом саду...» 181, 309
«Хорошо, что нет Царя...» 313
«Час от часу. Год от году...» 312
«Человек природно-мелкий...» 315
«Что ж, поэтом долго ли родиться...» 159
«Эти сумерки вечерние...» 313
«Это было утром рано...» 313
«Я жил как будто бы в тумане...» 312
- Ильф Илья (И.А. Файнзильберг)
Золотой теленок 319
- Инзов И.Н. 199
- Иртенъев И.М. 232
«Ничего мне так не надо...» 285
- Калевала 288
- Каллимах 43
- Каллин 39
- Кальдерон де ла Барка Педро
Жизнь есть сон 310
- Кантемир Антиох 156, 172
- Карамзин Н.М. 66
Граф Гваринос 287
- Катенин П.А. 66
Романы о Сиде 66, 287, 288
- Керн А.П. 199, 212, 330, 335
- Кибиров Тимур (Т.Ю.Заповев) 232
- Киплинг Редьярд 135
- Кир I 277
- Кир II Великий 277
- Клеопатра VII 25, 26, 263, 265, 266
- Князев В.Г. 296
- Ковалева И.И. 323
«Когда б имел золотые горы...» 249
- Козьма Прутков
К моему портрету 203
Осада Памбы 66–67
- Колумб Христофор 244
- Корелски Татиана 323
- Королева Н.В. 282
- Крандиевская-Толстая Н.В.
Perpetuum mobile 284
- Крешев И.П. 276
- Крылов И.А. 328
Гуси 196
- Кузмин М.А. 13–34, 49, 75, 245, 263–270, 282
«А это – хулиганская», – сказала...» 267
- Александрийские песни 14, 16, 19, 20, 25, 49, 244, 263, 264, 266, 270
- Али 267
- Анкета о самоубийстве 19
- «Ах, не плыть по голубому морю...» 267
- «В потоке встречных лиц искать глазами...» 267
- «В проходной сидеть на диване...» 267
- «Где слог найду, чтоб описать прогулку...» 139
- Дневник 1905–1907 гг. 18, 19, 264, 265
- Дневник 1934 г. 20
- «Если б я был древним полководцем...» 264
- «Как люблю я, вечные боги...» 264
- «Как месяц молодой повис...» 267
- Крылья 25
- Купанье 267
- Любовь этого лета 2, 4, 7, 200
- Мои предки 244, 245
- «Надоели мне грядки с левкоями...» 267
- «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...» 270
- «О, быть покинутым – какое счастье!...» 75, 267

- Ответный сонет 76
 «Отраднo улетать в стремительном вагоне...» 267
 Письмо Г. Чичерину от 18 июля 1893 г. 18
 Письмо Г. Чичерину от 27 июля 1905 г. 263
 Предисловие к сборнику А. Ахматовой «Вечер» 14, 282
 Переселенцы 267
 Плавающие-путешествующие 76
 Приключения Эме Лебефа 265
 «Разве неправда...» 245
 Сети 200, 244
 «Сквозь розовый утром лепесток посмотреть на солнце...» 267
 «Сладко умереть...» 13–34, 49, 263–270
 «Три раза я его видел лицом к лицу...» 25
 «Что ж делать, что ты уезжаешь...» 267
 «Чтоб удержать любовника в плену...» 267
 «Я мог бы!.. мертвые глаза...» 267
 Histoires édifiantes de mes commencements 18
 Кушнер А.С. 10, 232, 262, 320
 «В отчаянье горьком прильнуть...» 161
 «Кавказской в следующей жизни быть пчелой...» 161, 164
 «Как счастье притупить, чтоб горе не кололо...» 165
 «Любить – смотреть в четыре глаза...» 230
 «На скользком кладбище...» 160
 Перед статуей 161–162, 168
 «Под слово “любовь” подставляют слова...» 230
 «Решает сад, осмотрен мною...» 164–165
 «Семь лет – вот срок любви...» 161
 «Спать, как рыбы морские...» 162
 Стансы. 31 162
 «Страшно жить, а не жить как раз...» 162
 «Хлебом меня не корми...» 161
 «Этот вечер свободный...» 165
 «Я к ночным облакам за окном присмотрюсь...» 160–161
 Лагарп Фредерик Сезар 275
 Ле Корбюзье (Шарль Эдуар Жан-нере) 7
 Левий Матвей 24
 Лекманов О.А. 10, 226
 Ленау Николаус 289
 Немая любовь 290
 Леонардо да Винчи 76
 Леонид Тарентский 43
 Леонтьев А.Ю. 250, 256, 343
 Лермонтов М.Ю. 28, 93, 97
 Беглец 39
 Бородино 333
 «Выхожу один я на дорогу...» 29, 30, 89, 269–270
 Демон 306
 Желание 306
 Сашка 308
 Сон 300
 Лессинг Готгольд Эфраим
 Эмилия Галотти 26, 321
 Ли Бо (Ли Тай-бо) 234, 237–246, 339, 340
 Беседка Лаолао 242
 Ветка ивы 242
 За вином 241

- «О, если б небеса, мой друг...»
241
- Песня обиженной красавицы
242, 340
- Под луной одиноко пью 241
- После пьянства, когда мы ка-
тались с советником Шу по
озеру Дунтин 240
- Провожая Ду Фу на востоке
округа Лу у горы Шимэнь
241
- Провожая Юань Мин-фу, на-
значенного начальником в
Чанцзян 242
- Развлекаюсь 240
- С кубком в руке вопрошаю лу-
ну 240, 241
- С отшельником пью в горах
240
- Среди чужих 241
- Стихи о краткости жизни 241
- Стихи о Чистой реке 243
- Тоска у яшмовых ступеней 242
- Трех-, пяти- и семистопные
стихи 340
- «Флейты печальные звуки...»
242
- Лившиц Б.К.
Матери 65, 66
- Скорпионово рондо 285
- Лимонов Эдуард (Э.В. Савенко)
179–192, 325
- «В совершенно пустом саду...»
179–192
- Некоторые стихотворения 178
- Послание 340
- Это я – Эдичка 182, 326
- Липавский Л.С. 180, 325
- Лисипп 38
- Лифшиц В.А. 333
- Лозинский М.Л.
Гамлет 156
- Лонгфелло Генри
Гайавата 288
- Лосев Лев (Л.В. Лифшиц) 10, 173,
174, 176, 193–212, 232, 319,
322, 323, 332
- Пушкинские места 193–212
- Чудесный десант 328
- Лубенская С.И. 10
- Луис Пьер
Песни Билитис 264
- Лукан Марк Анней 22, 23, 267,
269
- Лукницкий П.Н. 79
- Лурье А.С. 296
- Львов Н.А. 289
- Ода XX к девушке своей (из
Анакреона) 253
- Ода XXIII. На богатство (из
Анакреона) 249
- Магритт Рене 319
- Мазур Н.Н. 10
- Майков А.Н. 21, 23
- Три смерти 22, 23, 30, 267, 269
- Малевич К.С. 179
- Малмстад Джон 10, 265
- Мандельштам Н.Я. 79
- Мандельштам О.Э. 49, 186, 232,
244
- «Бессонница. Гомер. Тугие па-
руса...» 321
- «За то, что я руки твои не су-
мел удержать...» 49
- Кинематограф 331
- «Медлительнее снежный
улей...» 320–321
- «Отчего душа так певуча...»
188, 244
- Раковина 244
- Соломинка 138
- «Только детские книги чи-
тать...» 181

- «Я не знаю, с каких пор...» 188
 «Я по лесенке приставной...» 188
 «Я скажу тебе с последней прямой...» 305
 Tristia 49
 Марков В.Ф. 265
 Марциал Марк Валерий 174, 177, 322, 324
 «Если бы дрозд у меня серел на пиценой оливе...» 322
 «Завтра, как говоришь, поживешь ты, Постум, все завтра...» 178
 Маршак С.Я.
 «Меня волнует оклик этот вещей...» 286
 Маяковский В.В. 78, 82, 87, 92, 93, 98, 135, 232, 295, 297
 Две Москвы 104
 Дон Жуан 334
 Кофта фата 343
 На что жалуетесь? 100
 Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви 225, 230
 Послушайте! 340, 341
 Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру 87
 Сергею Есенину 155, 229
 Товарищу Нетте, человеку и пароходу 155, 229
 Чудеса 308
 Юбилейное 208
 Межиров А.П. 224, 225
 Ветровое стекло 224
 Соседи 224–225
 Мей Л.А. 277
 Мейерхольд В.Э. 339
 Менелай 41
 Мережковский Д.С.
 «Покоя, забвенья!.. Уснуть, по-забыть...» 284, 285
 Меркурий 41
 Метерлинк Морис 332
 Метродор Скепсийский 26
 Микеланджело Буонаротти 7
 Милош Чеслав 176
 Борьба с удущьем 318
 Минский Н.М. 335
 Монзеллер Г.О. 340
 Морозов П.О. 21
 Муни (С.В. Киссин) 278
 «Как сладко стать ребенком снова...» 65
 Муратова Е.П. 36, 45, 277
 Набоков В.В. 172, 223
 К кн. С.М. Качурину 223, 224
 К России («Отвяжись – я тебя умоляю...») 159
 Приглашение на казнь 341
 Найман А.Г.
 Рассказы о Анне Ахматовой 295
 Нарцисс 320
 Некрасов Н.А. 332
 Нерваль Жерар де 296
 Нерон 21, 22, 25
 Никитин И.С.
 С.В. Чистяковой 268
 Николай II 199
 Нильссон Нильс Оке 83, 84–86, 87, 88, 92
 Овидий Публий Назон 37, 324
 Любовные элегии 273
 Одоевцева И.В.
 «Всегда всему я здесь была чужою...» 285
 Октавиан Август 25, 45, 275, 277, 322
 Олейников Н.М.
 Любовь 201

- Любочке Брозелио 201
«Однажды красавица Вера...»
201
Послание артистке одного из театров 201
Послание, бичующее ношение одежды 201
Орлицкий Ю.Б. 10
Осповат А.Л. 10
- Панова Л.Г. 10, 13
Парис 39, 41
Парни Эварист 175
Парнок С.Я.
«Жить, даже от себя тая...» 285
Пастернак Б.Л. 9, 46, 83–126, 139, 220, 227, 232, 272, 295, 300
Август 117, 300
Бабочка-буря 118, 125
Баллада («Бывает, курьером на борзом...») 125
Баллада («Дрожат гаражи автобазы...») 221
«Быть знаменитым некрасиво...» 225
«В степи охладевал закат...» 139
Вассерманова реакция 303
Весенняя распутица 118
«Весна была просто тобой...» 160
Ветер («Я кончился, а ты жива...») 105–111, 339
Вокзал 121
Волны 95, 117, 123, 303
«Все наклоненья и залогии...» 123
Второе рождение 160
Высокая болезнь 83, 125
Гамлет 157, 172
«Давай ронять слова...» 7, 122
Девочка 300
Доктор Живаго 106, 107
«Дрожат гаражи автобазы...» 118
Единственные дни 114
- Женщины в детстве 120
Зазимки 122
Заместительница 93, 301
Земля 121
Зимняя ночь («Мело, мело по всей земле...») 201, 331
Зимняя ночь («Не поправить дня усильями светилен...») 155, 229
Из поэмы 121–123
Из суеверья 117, 299
Как у них 299
Конец 159
«Кругом семенящейся ватой...» 225
Лето («Ирпень – это память о людях и лете...») 118–120
Липовая аллея 121
«Любимая – жуть! Когда любит поэт...» 122, 138
«Любить – идти, – не смолкнул гром...» 230
«Любить иных – тяжелый крест...» 160
Любка 119
Магдалина 121
Марбург 122
«Мне хочется домой, в огромность...» 94–105, 301
«Мчались звезды. В море мылись мысы...» 98
На Страстной 123
«Недотрога, тихоня в быту...» 300
Неоглядность 116
Нескучный сад 116
Объяснение 116
«Окно, пюпитр, и, как овраги эхом...» 117
«Опять Шопен не ищет выгоды...» 220–221, 222, 227
Орешник 120

- Осень («Я дал разъехаться до-
машним...») 120, 201
Памяти Демона 138
Петербург 118, 121, 299
Петухи 122
Повесть 116
«Пока мы по Кавказу лаза-
ем...» 300
Приближенье грозы 125
Разлука 118
Разрыв 122
Свидание 300
Сестра моя жизнь 86, 87, 88,
90, 93, 121, 159
Сложь весла 84–94, 122, 300,
301
Спекторский 118, 123, 124,
125, 318
Степь 93, 122, 126
Счастье 120
Темы и вариации 160
Трава и камни 120
«Ты здесь, мы в воздухе од-
ном...» 303
«Февраль. Достать чернил и
плакаты...» 114, 222, 223,
225, 249
Художник 123
Чудо 115
«Я тоже любил, и дыханье...»
122
Песнь арфиста 265
Петрарка Франческо
Книга песен (Canzoniere)
264
Петров Евгений (Е.П. Катаев)
Золотой теленок 319
Петровская Н.И. 48
Петровский Ф.А. 178
Петроний Арбитр 21, 22, 25, 26, 266
Пизон Гай Кальпурний 22
Пиндар 279
Пильщиков И.А. 10
Платон 20
Федон 19, 26, 27, 28, 267
Плетнев П.А.
Стансы к Д<ельвигу> 285
Плиний Младший 177, 322
Плиний Старший 173–177, 317,
322, 324
Naturalis Historia 173, 317, 323
Плунгян В.А. 10
Погорелова Б.М. 278
Помпей Варр 37
Постум 178, 319, 322
Пригов Дмитрий Александро-
вич (Д.А.) 179
Проскурин О.А. 10, 275
Пугачев Е.И. 198, 334
Пугачева А.Б. 341
Пушкин А.С. 21, 22, 23, 73–74, 82,
93, 97, 98, 146–149, 195, 199,
200, 205, 206, 208, 209, 210,
211, 252, 264, 297, 310, 330,
333, 334, 335
Андрей Шенье 300
Анчар 196
Бахчисарайский фонтан 206
Бесы 205
«Брожу ли я вдоль улиц шум-
ных...» 47
«Вновь я посетил тот уголок
земли, где я провел...» 195–
196
Вольность 196
Граф Нулин 74
19 октября 1825 («Роняет лес
багряный свой убор...») 205
Дельвигу 197
Домовому 271–272
Дорожные жалобы 205
Евгений Онегин 44, 74, 143,
147, 155, 195, 196, 198, 205,
223, 229, 232, 295, 321, 332

- Египетские ночи (Клеопатра)
265
- Езерский 205
- «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» 205
- Зимнее утро 136, 144–145, 151, 309
- Зимний вечер 195
- «Зорю бьют... Из рук моих...» 174, 321
- Из Пиндемонти («Не дорого ценю я громкие права...») 47, 230, 280
- История стихотворца 332
- К *** («Я помню чудное мгновенье...») 196, 210, 211
- Калмычке 196
- Каменный гость 198, 331
- Капитанская дочка 198
- «Когда за городом, задумчив, я брожу...» 47
- «Кто из богов мне возвратил...» 36, 37, 46, 47
- Мальчику 289
- Медный всадник 295
- Монах 330
- На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году 196
- Ночь («Мой голос для тебя и ласковый и томный...») 47
- Няне 195
- Осень 196
- Ответ («Я вас узнал, о мой оракул!..») 136
- Памятник 36, 97, 296
- Пир во время чумы 24, 300 (Песенка Мери)
- Письмо А.А. Бестужеву 197
- Полтава 205, 206, 306
- «Полюбуйтесь же вы, дети...» 146, 147
- Предчувствие 293
- Признание 205
- Пробуждение 295
- Прозерпина 196
- Пророк 97, 98, 102, 104
- «Простишь ли мне ревнивые мечты...» 205
- Разговор книгопродавца с поэтом 248
- Разлука («Когда пробил последний счастьем час...», поздняя ред.: «Уныние» [«Мой милый друг! расстался я с тобою...»]) 195
- «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» 206
- Руслан и Людмила 39, 42, 195, 206, 275, 277
- Станционный смотритель 335
- Ты и Вы 146
- Цветок 206
- «Цезарь [Цесарь] путешествовал» («Повесть из [древне-] римской жизни») 21, 22
- Цыганы 197
- «Я вас любил: любовь еще, быть может...» 305
- Пушкин В.Л. 328
- Пушкин С.Л. 199
- Пушкина (Гончарова) Н.Н. 199
- Рабинович Е.Г. 10
- Раевский А.Н. 199
- Ранчин А.М. 317, 318, 324
- Рембрандт ван Рейн 111, 296
- Респиги Отторино
- Пинии Рима 323
- Ржевский А.А.
- Портрет 231, 232
- Рид Томас Майн
- Всадник без головы 223
- Ризнич Амалия 199

- Ризнич И.С. 199
 Родзянко (Родзянка) А.Г. 199
 Ростопчина Е.П.
 Безнадежность 63
 Рыжий Б.Б. 247–262
 «В одной гостиничке столичной...» 252
 «Вот дворик крохотный, в провинции печальной...» 343
 «Вдруг проснувшись в двенадцать утра...» 251
 «Долго-долго за нос водит...» 343
 Другу-стихотворцу 343
 Дружеское послание А. Кирдянову 252
 «Жизнь – суть поэзия, а смерть – сплошная проза...» 344
 «Мальчишкой в серой кепочке остаться...» 251
 «От скуки-суки, не со страху...» 251
 Отрывок большого стихотворения 343
 Офицеру лейб-гвардии... г-ну Дозморову... 344
 «Поехать в августе на юг...» 250
 Путешествие 344
 Робинзон 343
 «С трудом закончив вуз технический...» 251
 «Сесть на корточках возле двери в коридоре...» 251
 «Сколько можно, старик, умиляться острожной...» 251
 Стихи уклониста Б. Рыжего 247–262
 «Хотелось музыки, а не литературы...» 343
 Царское село 250
 «Эмалированное судно...» 250
 «Я скажу тебе, что хотел...» 255
 Рыкова Н.В. 80
 Садовской (Садовский) Б.А.
 Моей луковице 286
 Самойлов Давид (Д.С. Кауфман)
 Болдинская осень 330
 Дом-музей 199
 Пестель, поэт и Анна 330
 Свободный стих 330, 334
 Санд Жорж (Аврора Дюдеван) 317
 Сапфо 15, 25
 Светлов (Шейнкман) М.А.
 Советские старики 186
 Северянин Игорь (Игорь-Северянин; И.В. Лотарев) 232
 Грациоза 158
 Кензели 200
 Когда придет корабль 137, 138
 На островах 200, 201, 208
 Сегаль М. 322
 Седакова О.А. 232, 233–246, 340, 341
 «Неужели и мы, как все, как все...» 233–246
 Семенов-Тянь-Шанский А.П. 39, 44, 264, 266, 272, 276
 Ода к Римскому юношеству 39, 265, 266
 Сенека Луций Анней 21, 22, 23, 25, 26, 267
 Симонов Константин (К.М.) 222
 «Если дорог тебе твой дом...» 186, 187
 «Тринадцать лет. Кино в Рязани...» 222, 223
 Смирнов И.П. 10
 Смит Джеральд 193
 Снегирев Л.
 Милостыня 332

- Собаньский Александр 199
Соколов Саша (А.В.) 232
Соколовский А.Л. 157
Сократ 26, 27, 28, 267
Соловьев В.С. 139
 «Ах, далеко за снежным Гималаем...» 204
 Еще о символистах 212
 «О, что значат все слова и речи...» 139
Пародии на русских символистов 204, 207, 211, 331
 «Старую песню мне сердце поет...» 140
Судьба Пушкина 212
Таинственный пономарь 204
Три разговора 211
 «Хоть мы навек незримыми цепями...» 139
Сологуб Федор (Ф.К. Тетерников) 61, 225, 232
 «Ветер тучи носит...» 226
 «Не быть никем, не быть ничем...» 163, 226
 «Просьпаться утром рано...» 62, 158, 225
Сомов О.М. 328
Сорокин В.Г. 232
Соссюр Фердинанд де 8
Спендер Стивен 303
Станюкович К.М. 334
Стахович М.А.
 Песня к милой 332
Степун Ф.А.
 Бывшее и несбывшееся 211
Столыпин А.А.
 Пан Зноско 204, 332
Стратановский Г.А. 40
Судейкина (Глебова-) О.А. 296
Сумароков А.П. 289
 Гамлет 156, 162, 169, 232
Сурков А.А.
 «Время, что ли, у нас такое...» 186
Сытин И.Д. 21
Тарановский Кирилл (К.Ф.) 9
Тарковский Арсений (А.А.) 179
Тацит 317
 Анналы 21, 26
Терц Абрам (А.Д. Синявский) 82, 193, 210, 334
Тибулл Альбий 277
Тименчик Р.Д. 10
Тиртей 40, 265
Тихонов Н.С. 127–141
 «Был майский день, но ветер шел с залива...» 130
 «И встанет день, как дым, стеной...» 131
 «Как след весла, от берега ушедший...» 130
 «Каких рассказов вас потешить...» 127–141
Кувшин 130
Мавр 132
 «Над саркофагом дремлет гление...» 135, 141
Над финским озером 131
 «Надо все преломить и измерить...» 135
Ночь 131
Одиссей и вы. Девушке, изучавшей древнегреческий 132
Осенние прогулки 130, 131, 305
Раннее утро 130
 «Рассказы все рассказаны...» 131
Рисунок 131
Сентябрь 130
 «Твой день в пути извилистом...» 131
 «Ты не думай о том, как тоскую я в городе зимнем...» 131
 «Уедешь ты к оливковым...» 130

- Чудесная тревога 130
 «Я люблю тебя той – без прически...» 131
 «Я снова посетил Донгузун...» 135–136
 «Я хочу, чтоб в это лето...» 131
 Толман Грег 10
 Толстой А.К.
 <Великодушие смягчает сердца> («Вонзил кинжал убийца нечестивый...» [*«Деларю»*]) 203, 204, 207, 211, 332
 «И у меня был край родной когда-то...» 332
 «Когда в толпе ты встретишь человека...» 332
 «Когда кругом безмолвен лес дремучий...» 332
 Сон Попова 203, 207
 Толстой Л.Н. 8, 333
 Письмо к Н.Н. Страхову от 26 апреля 1876 г. 8–9
 Три смерти 21
 Что такое искусство? 8
 Томас Дилан 339
 Туллий Гемин
 «Безоружный Геракл» Лисиппа 273
 Тургенев И.С. 334
 «Луна плывет высоко над землею...» 332
 Тучков С.А. 272
 Тынянов Ю.Н. 275
 Пушкин 275, 328
 Тютчев Ф.И. 160
 Дым 306
 Е.Н. Анненковой 306
 «Нет, моего к тебе пристрастия...» 63
 Уланд Людвиг 66, 288, 289
 Уфлянд В.И. 333
 Феб (Аполлон) 320
 Фет А.А. 36, 88, 97, 168, 249, 274, 332
 «В душе, измученной годами...» 283
 «В страданье блаженства стою пред тобою...» 306
 К Помпею Вару 37
 «Как богат я в безумных стихах!..» 341
 «Когда, смущенный, умолкаю...» 306
 Мой сад 181
 На смерть юной девы 181
 «Одним толчком согнать ладью живую...» 150, 231, 232, 249, 250
 «Прошла весна, – темнеет лес...» 306
 «Только в мире и есть, что тенистый...» 326
 «Шепот, робкое дыханье...» 230
 «Это утро, радость эта...» 69
 «Я пришел к тебе с приветом...» 137, 156, 230, 285
 Фикельмон Д.Ф. 330
 Флобер Гюстав 7, 196, 317
 Госпожа Бовари 196
 Фоняков И.О.
 Уход Льва Толстого из Ясной Поляны (1910) 333
 Фофанов К.М.
 «Хотел бы я уснуть под свежей сиренью...» 29
 Франклин Бенджамин 323
 Франс (Тибо) Анатолий 233, 246
 Боги жаждут 266
 Таис 26
 Фримен Дональд 339
 Хармс Даниил (Д.И. Ювачев) 208, 325–326

- Хлебников Велимир (В.В.)
 «Ночь, полная созвездий...» 139
- Ходасевич В.Ф. 35–52, 148, 275,
 276, 277, 278
 Бегство 35–52, 276, 278, 279
 «Когда почти благоговейно...»
 277
 Матери 45
 Молодость 272
 Перед зеркалом 341
 «Перешагни, перескочи...» 311
 Прогулка 68, 292
 «Сладко после дождя теплая
 пахнет ночь...» 276
 Счастливый домик 271, 277
- Хомяков А.С.
 Желание 54–55, 268
- Хьюз Роберт 10
- Цветаева М.И. 186, 211, 232, 295
 Бабушке 207
 «Быть в аду нам, сестры пыл-
 кие» 155, 229
 «Быть голубкой его орли-
 ной!..» 164, 191
 «Быть мальчиком твоим свет-
 логоловым» 164
 Взяли... 189
 «Все таить, чтобы люди забы-
 ли...» 164
 «И падает шелковый пояс...»
 201
 К Чехии 164
 «Легкомыслие! – Милый
 грех...» 191
 Мой Пушкин 335
 «Не возьмешь моего румян-
 ца...» 190
 «Не возьмешь мою душу жи-
 ву...» 190
 «Не отстать тебе! Я – острож-
 ник...» 190
- «Не ревновать и не клясть...»
 164
 «Отмыкала ларец железный...»
 190
 Поэма заставы 190
 «Расстояние: версты, мили...»
 191
 «Собирая любимых в путь...»
 190
 Сон 160
 «Терпеливо, как щепень
 бьют...» 190
 «Ты проходишь на Запад
 Солнца...» 190
 «Ты, срывающая покров...» 190
 Федра 191
- Цветков А.П. 227, 232
 «быть учителем химии где-то
 в ялуторовске...» 227–228
- Церетели Г.Ф. 36, 38, 39, 40, 46,
 272, 273
- Цертелев Д.Н.
 «Когда б я мог порвать оковы
 тела...» 284
- Черный Саша (А.М. Гликберг) 232
 Два желания 158
 Дом Гёте 330
 Нирвана 62, 253
- Черняев Н.И.
 О «Руслане и Людмиле» 275
- Чехов А.П. 334
 Пестрые рассказы 305
- Чичерин Г.В. 18, 270
- Чуковская Л.К. 80
- Чулкова (Грендион-Ходасевич) А.И.
 36, 44, 271, 275, 277
- Шатерников Н.И. 272
- Шварц Е.Л. 333
- Шекспир Уильям 132, 275
 Гамлет 155–177, 232, 249, 267

- Генрих IV 274–275
Сонет 66 157
- Шенгели Г.А.
Михаил Кузмин («Как хорошо...») 268–269
- Шервинский С.В. 176, 273, 274
- Шлегель Август 275
- Шолом-Алейхем (С.Н. Рабинович)
Менахем Мендл 255
- Шопен Фредерик 223
- Шошин В.А. 305
- Шукшин В.М. 223
Калина красная 214, 219, 220
- Щеглов Ю.К.** 9, 83
- Эйзенштейн С.М.** 300, 339
- Эйнштейн Альберт** 7
- Эйхенбаум Б.М.** 70, 233
- Эней** 265–266
- Эрот** 37, 38, 42, 44
- Эсхил**
Персы 41, 275
- Яблоновский, князь** 199
- Якобсон Роман (Р.О.)** 9, 113

Contents

	<i>Notes</i>
<i>Introduction</i>	7
I	
Carpe mortem: Mikhail Kuzmin's "Tis Sweet to Die..." (co-author Lada Panova)	13 263
How Vladislav Khodasevich's "Flight" was organized	35 271
Ivan Bunin's poem from beyond the grave "Without Me"	53 -
Anna Akhmatova's "To Wake up at Dawn..." A poetics of freshness	56 282
"I Have No Use for Odic Legions..." On Akhmatova's secrets of the craft	72 294
A love boat, a harness for Pegasus, and a funereal lullaby. Three poems and three periods of Boris Pasternak	83 299
On three grammatical motifs in Pasternak	113 303
A courteous Tikhonov ("With Which Stories To Treat You...")	127 305
Georgii Ivanov's <i>this way</i> and <i>that</i> ("Moon's Polished Nickel...")	142 308
II	
Joseph Brodsky and infinitive writing	155 316
Pliny on a bench Notes on the poetry of Joseph Brodsky	173 317
Eduard Limonov's "In a Completely Empty Garden..."	179 325
Lev Losev's "Pushkin Places" and environs	193 328
Aspects of infinitive poetry Sergei Gandlevskii's "To Get a Job as a Trucker..."	213 338
"Is It Possible..?" Olga Sedakova's "Chinese Journey, 13"	233 338
On the infinitive "Verses of the Deviationist B. Ryzhii"	247 343
<i>Notes and references</i>	263
<i>Index</i>	346

Zholkovsky A.K.

Modern and Recent Russian Poetry

The monograph by the distinguished Russian-American scholar Alexander Zholkovsky comprises sixteen essays on 20th century Russian poetry (from Mikhail Kuzmin to Boris Ryzhii). The analyses focus on the interaction of the texts' semantics, structure and literary background. They are based on the concepts of poetic invariance and poetry of grammar, the methods of verse study (in particular, the theory of semantic haloes) and the author's own study of infinitive writing.

The book boasts a variety of ideas and calls for attentive reading, but it is written in a straightforward and accessible manner. It can be used for teaching poetry to students of literature and will be welcomed by the enlightened layman interested in the humanities.

Жолковский А.К.

Ж79 Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. 365 с.
ISBN 978-5-7281-1074-3

Книга известного филолога А.К. Жолковского включает шестнадцать статей о русской поэзии XX в. (от Михаила Кузмина до Бориса Рыжего). Разборы текстов, посвященные взаимодействию семантики, структуры и литературного фона, опираются на теорию поэтических инвариантов, инструментарий стиховедения (в частности, учение об ореолах метров), концепцию поэзии грамматики и понятие инфинитивного письма.

Книга богата идеями и требует внимательного чтения, но написана просто, доступна образованному неспециалисту и может служить учебным пособием для студентов филологических факультетов.

УДК 821.161.1-1
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43

