

«НА МЕЖЕ МЕЖ ГОЛОСОМ И ЭХОМ»

СБОРНИК СТАТЕЙ В ЧЕСТЬ
ТАТЬЯНЫ ВЛАДИМИРОВНЫ ЦИВЬЯН



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

«Новое издательство»

2007

На меже меж Голосом и Эхом. Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян / «Новое издательство», 2007

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

, 2007

© Новое издательство, 2007

Содержание

Территория СЛОВА	5
Вячеслав Вс. Иванов (Москва – Лос-Анджелес)	5
Литература	16
Федор Двинятин (Санкт-Петербург)	20
Марина Акимова (Москва)	29
1	29
2	30
3	33
4	33
Конец ознакомительного фрагмента.	35

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

Территория СЛОВА

Вячеслав Вс. Иванов (Москва – Лос-Анджелес)

К истории поэтики Пастернака футуристического периода

Татьяне Владимировне Цивьян принадлежит ряд замечательных исследований, относящихся к поэзии русского Серебряного века. Поэтому я считаю уместным посвятить ей это сообщение, предметом которого является происхождение и интертекстуальные связи поэтики короткого периода, во время которого можно говорить о принадлежности или примыкании молодого Пастернака к футуризму¹. Этому предшествовал еще меньший отрезок времени, который позднее в «Охранной грамоте» Пастернак охарактеризует как свое вхождение в «эпигонскую» группу, представлявшую, по его словам, «влечение без огня и дара» [V, 213]². «Близнец в тучах», заслуживающий названия «предфутуристического» [Гаспаров 1998, 64; ср.: Гаспаров 1990; Гаспаров, Поливанов]³ сборника, но в основном следующий принципам поэзии поздних символистов и особенно Анненского⁴, писался в то время, когда Пастернак еще был участником объединения «Лирика», возглавлявшегося и поддерживавшегося Юлианом Анисимовым⁵. Едва ли к последнему приложимо полностью замечание о недаровитости эпигонов: напомним, что к стихотворению Анисимова «Сура» восходит первая половина начальной строки блоковского «На небе – празелень»; хотя Блок и назвал анисимовские стихи «очень бледными», но именно это поэтическое применение названия иконописной краски, содержащееся в анисимовском стихотворном сборнике «Обитель», перед тем – в 1913 г. – посланном ему автором с почтительной надписью, Блок невольно запомнил и использовал во втором стихотворении цикла «Кармен» в следующем 1914 г.⁶ Позже Пастернак, не смягчая своего приго-

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

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

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

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

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

⁶ См. в изд.: Блок, 151, и комментарий к этой строке на с. 875. Представляется, что интерес Блока к этому пейзажному употреблению эпитета «празелень», являвшегося обычным названием краски, использовавшейся в иконописи, связан с бло-

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

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

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

– Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
 Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.
 Сударышни, судари, надо ль? не дорого – можно без прений...
 Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!

Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...
 Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?

ковским увлечением иконами. Явственный след колорита икон (преимущественно новгородской школы) можно видеть в обращении к Музе в начале того 3-го тома, куда входит «Кармен»: Над тобой загорается вдруг Тот неяркий, пурпурово-серый И когда-то мной виденный круг [Блок, 7]. В последней строке, скорее всего, речь идет об окраске ранних мистических видений Блока, «когда-то» впитавших в себя колорит известных ему с раннего детства икон.

Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелэ!

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

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

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

И невыполотые заносы

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

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

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

За оконный ползут парапет.
 За стаканчиками купороса
 Ничего не бывало, и нет.

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

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

С поэзией Северянина (и с эгофутуризмом в целом, включая нравившегося тогда Пастернаку Большакова) первый пастернаковский сборник сходен и в некоторых чертах лексики,

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

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

¹² Ср.: Гаспаров, Поливанов, 76, где отмечено и сверхсхемное ударение на *грусть*в ритмически деформированной первой строке (сохраняющей лишь нужное число слогов и размещение двух последних ударений на метрически сильных слогах). «Мартиролог» (как и некролог», в рифменной позиции выступающий в «Спасском» в «Темах и вариациях») несет у Пастернака ударение на последнем слоге. Вскоре именно в амфибрахиях, переходящем в дольник (с синкопой одного слога в четырехсложнике), Пастернак во фрагменте поэмы пробует еще более необычные пропуски метрически сильных срединных ударений: Выпихивало на архипелагПолян, утопавших в лохматом тумане,В полыни и мяте и перепелах. Ср. о более поздних опытах у Пастернака и Бродского: Иванов 1998 б, 663; 2004 а, 329—330, примеч. 1; 2004 б, 739—741, 745.

насыщаемой изысками рафинированной речи верхушечного круга, полной иностранных выражений:

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

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

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

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

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

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

У Пастернака:

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

У Северянина:

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

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

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

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

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

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

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

Значительно короче, хотя еще более заметным, было непосредственное увлечение Хлебниковым – вторым из главных имен русского футуристического новаторства по Пастернаку. В первой напечатанной программной футуристической статье Пастернака «Вассерманова реакция» (1914) Хлебников приводится как пример «истинного футуризма» [V, 8]. Своей сестре Пастернак наизусть читает «Крылышка золотописьмом» [Fleishman, 66]; стихи Хлебникова Пастернак помнил наизусть и до середины 1940-х, когда приводил их в споре о Хлебникове с Заболоцким (только что пред тем вернувшимся из лагеря) в доме у Ираклия Андроникова (от последнего я знаю об этом споре, в котором Заболоцкий отстаивал значение Хлебникова, а Пастернак отрицал его, цитируя при этом его стихи на память, в чем Заболоцкий видел противоречие). Одобрение стихов Хлебникова есть и в переписке с Бобровым того времени, когда в годы Первой мировой войны Пастернак на Урале (и близок уже к разрыву с футуризмом); позднейшее отвержение Хлебникова как поэта вне истории, живущего в свифтовских утопиях (выражено в «Охранной грамоте» в части, изувеченной цензурой, угадавшей политический подтекст в ссылке на Свифта), скорее всего, было вызвано такими послереволюционными поэмами Хлебникова, как «Ладомир». Парадоксальным образом более ранние вещи Хлебникова привлекали Пастерака своим соотношением с историей (иногда в ее мифологизированном обличье). Прямое следование Хлебникову обнаруживается в написанных в 1914 г. трех стихотворениях Пастернака – «Цыгане», «Мельхиор» и «Об Иване Великом». В стихотворении «Цыгане» непосредственное воздействие Хлебникова видно в заимствованной из его ран-

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

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

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

И, братаясь, раскат за раскатом,
 Башни слюбятся сердцу на том,
 Чту, балакирем склябсь над блатом,
 Разболтает пустой часоём.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Во-первых, Пастернак, и вскоре после знакомства с молодым Маяковским, и много спустя, упоминал, что он увидел в нем сходства со своими первыми опытами. Приводимые им при этом цитаты из не дошедших до нас ранних пастернаковских стихов скорее убеждают в другом: ему потом казалось, что и он так начинал писать, но ушел от этого. В этих фрагментах сходство неочевидно.

Во-вторых, Пастернак говорил и по поводу вероятного (как ему казалось тогда) будущего, что совпадения у него с Маяковским могли бы продолжиться (или возобновиться, добавим мы, заметив, что между ранними, не дошедшими до нас стихами Пастернака и собственно футуристическим его периодом лежал другой стилистический пласт, связанный с воздействием сим-

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

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

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

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

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

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

Замечание «инстинкта (само)сохранения»²⁴ делает несомненным, что стояние на мосту имеет самоубийственный смысл, как и в «Человеке»: «второе рождение» – другой вариант той жизни, которая могла бы и оборваться²⁵. Маяковский к этой теме вернется через несколько лет в «Про это» (из числа поздних вещей Маяковского, Пастернаком отвергавшихся):

Зачем ты тогда не позволил мне броситься.

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

²⁴ В контексте философски ориентированного (хотя и в меньшей степени, чем во второй редакции) стихотворения «инстинкт», скорее всего, отсылает к Бергсону, которого Пастернак в те годы, видимо, читал внимательно [ср.: Barnes, 122, 132—133; иначе см.: Fleishman, 28] (это было время наибольшей популярности Бергсона, выходило в русском переводе собрание его сочинений). Но слово «инстинкт» – *instinct* часто встречается и у французских поэтов, которых читал Пастернак, в частности, у Лафорга.

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

С размаху сердце разбить о быки?

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

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

Детали, вводимые метонимическими метафорами, относятся к изображаемой поэтом (и, по Пастернаку, смещенной или — в терминах психологии искусства Выготского — искаженной его восприятием) реальности. Ее черты Пастернак находит в каждом ему близком произведении искусства, будь то трагедия Маяковского или стихи Блока и этюд Шопена; отсюда широкое понимание термина «реализм» у Пастернака. Маяковский воплощает в ранних стихах субъективность как таковую, его метафоры передают состояние поэта и его внутреннего мира, метонимические метафоры Пастернака нацелены на внешний мир, столь ему близкий. Сходный подход в это время он найдет и у Ахматовой. В письме 1940 г. он говорит, что он сам, Маяковский и Северянин многим были обязаны меткости ее живописи. Хотя при этом в ее последователи записаны трое поэтов, начинавших как футуристы, сближение их с Ахматовой свидетельствует о постепенном стирании для Пастернака границ между футуризмом и акмеизмом, что видно и в письме Мандельштаму во время переделки части стихов «поверх барьеров» и подготовки второго издания сборника. У Маяковского и Северянина он видит, как и у себя, черты верного изображения реальности, продолжающие раннюю ахматовскую линию, от футуризма предельно далекую.

Рядом с Маяковским как равновеликого ему в то раннее время большого поэта Пастернак в «Охранной грамоте» называет уже не раз упомянутого нами Большакова (тогда совсем юного — он был на пять лет моложе Пастернака). Судя по переписке с Бобровым, к 1916 г. еще сохраняется увлечение Большаковым как истинным оригинальным лириком²⁸, хотя более

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

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

²⁸ Барнс находит черты, близкие Большакову, в «Метели» и «Импровизации», относящимся к лучшим из стихов 1915 г.,

поздние сочинения Большакова Пастернак воспринимает критически. Увлечение, как и само большаковское поэтическое творчество, революцией прерванное, было кратковременным. С Большаковым можно связать и первый импульс, приведший к знакомству с Лафоргом, столько значившим для собственно футуристического времени Пастернака. Эпиграф из Лафорга “Et celles dont le coeur gante six et demi” («И те, чьи сердца носят перчатки шесть с половиной») был поставлен эпиграфом к повлиявшему на Пастернака (и, в частности, на «Марбург») эгофутуристическому циклу Большакова «Сердце в перчатке», где в разных стихотворениях варьируется на разные лады этот «предфутуристический» лафорговский образ («перчатку с сердца стаскивая», «сердце в Вашей перчатке», «сердце, закованных в перчатки») [Большаков, 284, 287, 292]. Лафоргом в то же время увлекался и его переводил Шершеневич – главная мишень пастернаковской резкой критики начала футуристического времени. О Лафорге можно было узнать и из посвященной ему статьи 1897 г. в книге Коневского [Коневской], которым участники «Центрифуги» зачитывались. Пастернак был под влиянием Лафорга примерно в 1914—1915 гг. «Всемирной литературе» Пастернак предложил свои переводы Лафорга (около 1919—1920 гг.), которые были отклонены, как Адамовичу рассказал Гумилев²⁹. О существовании нарочно куда-то сознательно спрятанной совсем футуристической тетради его стихов «под Лафорга» Пастернак говорил мне в 1951 г.³⁰ Лафорг рядом с Рембо (который после Пастернаком упоминается преимущественно по поводу его роли для Верлена) назван как противопоставление Пушкину: описанный Пастернаком в статье февраля 1917 г. о Маяковском собирательный образ сходного с самим Пастернаком и с Маяковским эстетически одаренного подростка их поколения и его вкусов включает удивление подростка по поводу того, «как можно восхищаться Пушкиным, столь мало напоминающим Лафорга и Рембо» [V, 22]. Незадолго до смерти 30 мая 1958 г. Пастернак писал Шару о вкусах своей юности: «Мне была дорога скрытая и зависимая духовность великих русских прозаиков, Жюль Лафорга, Рильке, Блока, работавших в направлении определенных сторон жизни, века и переживаемой реальности, – вот что было мне нужно» [X, 330]. Этот ряд имен свидетельствует о высочайшей значимости Лафорга для молодого Пастернака. В то же время несомненно, что Пастернаку были близки те стихи Лафорга, которые (при подчеркнутым агностицизме и общем скепсисе Лафорга) сходны с тем, что у Рильке и Блока он называл «мистическим урбанизмом»³¹; эта же «лафоргианская» тема города сближала его в юности и с Большаковым, в своем урбанизме следовавшим за Лафоргом (ту же или близкую линию у Маяковского Пастернак отмечал в «Охранной грамоте»). Пробуя понять, какие из дошедших до нас стихов Пастернака футуристического времени (или сразу после него) могли принадлежать к «написанным под Лафорга», кроме уже в этой связи разбиравшихся («Тоска»), можно задуматься над повторяющимся образом «кровавых шариков» или «кровинок» поэта в уже называвшемся выше стихотворении «Materia prima», сопоставимом со стихами Лафорга о клетках – составных частях его существа («Ballade», «Complainte du pauvre corps humain» [Laforgue 1970, 229; 1989, 591—592; Коневской, 180]). Из стихов, опубликованных несколько позднее, примечательно стихотворение «Город» («Уже за версту», 1916 г., издано в 1920 г.). Некоторыми чертами структуры стиха (вольного, но рифмованного) оно напоминает одновременно аналогичные пространственные сочинения Верхарна³² и Лафорга; композиция и структура образов скорее в пользу сближения

вошедших в первое издание «Поверх барьеров» [см.: Barnes, 189]

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

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

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

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

с последним. Из попавшего в последующий сборник темой и подробностями образов напоминает Лафорга стихотворение Пастернака «Болезни Земли» из «Сестры моей жизни»: у Лафорга сходный подход к проблеме Земли (и Солнца) как организма характерен для многих стихов, вошедших в «Le sanglot de la terre» [Laforgue 1986, 405 et suiv.]; микробы и болезни – частые персонажи его стихов.

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

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

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

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

Литература

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. «Поэма без Игоря».

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

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

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

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

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

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

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

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

Пушкин изучал лексику соколиной охоты. Его записка «О соколиной охоте» заканчивается поразительной констатацией: *Секретарь – расходчик*. Кто был для Ахматовой *секретарь* и чем он был связан с *расходом* – ясно: *Мне б свинцовую горошину От того секретаря*. Здесь же у Пушкина о привязывании к ноге сокола *колокольчика*: вообще сокол и колокол связаны, и в том числе через общий элемент *кол*, что дополнительно обращает к теме казни (на колу, кстати, был казнен уже упоминавшийся *Глебов*).

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

2. Поэтика надежда и семантика «следов».

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

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

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

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

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

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

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

3. Поэтика «отсутствующих звукосмысловых посредников».

По щедрому приглашению Татьяны Владимировны Цивьян автор этих строк участвовал в проводившейся в Москве небольшой конференции, посвященной роли звука в тексте и звучащему тексту вообще. Темой сообщения были особые контексты, в которых можно предположить связь между двумя словами (*a* и *b*), основанную на существовании неупотребленного в данном контексте слова *c*, близкого *a* по звуку, а *b* – по смыслу (или, разумеется, наоборот). В определенных изводах такая модель может сближаться с каламбуром или «сильной» анаграммой (подразумевающей отсутствие в тексте анаграммируемого слова), но в целом она не смешивается с ними и остается хотя и редким, но узнаваемым явлением в тексте (заметка, посвященная некоторым из нижеприведенных примеров, готовилась для «*Philologica*»; замечания, высказанные в письме И.А. Пильщикова и покойного М.И. Шапира, стали для автора важным подспорьем; публикация более полной коллекции контекстов и более полного к ним комментария предполагается).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И тогда из грядущего века
Незнакомого человека

Пусть посмотрят дерзко глаза,
И он мне, отлетевшей тени,
Даст охапку мокрой сирени
В час, как эта минет гроза.

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

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

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

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

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

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

Два необходимых предварения.

Во-первых, разумеется, возможен (и изначально представляется более оправданным) подход, согласно которому Посвящение только имитирует «речь с середины»; у «затакта» не существует прототипа-подтекста; попытки угадать, что было сказано до строки *А так как мне бумаги не хватило*, заведомо бесплодны; параллелью могли бы быть некоторые «пропущенные» строфы в «Евгении Онегине», которые, судя по всему, никогда не существовали в материальном виде. Предлагаемые соображения исходят из другого предположения, согласно которому подтекст «предпервой» строки Посвящения может быть угадан. В целом это предположение исходит из такого подхода к «Поэме», к ее подтекстам и тайным смыслам, к ее игре с читателем, который был утвержден в первую очередь трудами Т.В. Цивьян (и В.Н. Топорова). Если же исходить из того, что «затакт» реконструируем, то возникает дополнительный вопрос

об объеме этого «затакта»: не менее одной строки, но одна или более (положим, три)? Излагаемая гипотеза возникла без постановки этого важного дополнительного вопроса, но предполагает определенный ответ на него: реконструируется только одна строка в начале Посвящения.

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

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

Приветствую тебя, мое светило!

Аргументы вкратце таковы:

- 1) метрическое совпадение: пятистопный ямб;
- 2) точное рифменное созвучие с единственной строкой Посвящения, не имеющей парной рифмующейся строки (*светило – не хватило*);
- 3) рифма не-грамматическая и одна из немногих возможных, совмещающих точность, не-грамматичность и лексико-стилистическую уместность;
- 4) связность с последующим текстом обеспечивается местоимениями с примечательным распределением: *тебя* (личное 2-го лица) и *мое* (притяжательное 1-го лица) в строке Пушкина – *мне* (личное 1-го лица) и *твоим* (притяжательное 2-го лица) в Посвящении;
- 5) структурная схожесть с одним из эпиграфов «Поэмы», взятым из Пушкина: *Люблю тебя, Петра творенье!* – глагол в 1-м л. ед. ч. наст. вр. + тебя + обращение из двух слов;
- 6) особая роль Пушкина для Ахматовой вообще и для «Поэмы» в особенности; здесь выбор М.М. Кралина был точен; ср. суждение Т.В. Цивьян о том, что Пушкин – единственный поэт, чье присутствие в «Поэме» не зашифровано, а, наоборот, подчеркнуто;
- 7) датировка Посвящения – 27 декабря 1940 года; господствующая интерпретация справедливо видит в ней годовщину официальной даты смерти Мандельштама; но ключевые элементы «Поэмы» могут, как известно, иметь «третьи, седьмые и двадцать девятые» смыслы; для этой даты несколько таких дополнительных смыслов недавно было названо Е. Фарыно; однако обычно как-то не учитывается тот факт, что 27 декабря – число, непосредственно связанное с выступлением декабристов: 14 декабря 1825 года в пересчете на григорианский календарь дает 26 декабря, но 14 декабря любого года, начиная с 1900, по юлианскому гражданскому или по церковному календарю соответствует именно 27 декабря, так что 27-е – это 14-е с поправкой на XX век, глазами XX века; А.Г. Найман свидетельствует, что Ахматова свой день рождения отмечала дважды: 23-го июня, потому что он приходился на XIX век, и 24-го, потому что в XX веке 11-му соответствует 24-е; совпадение с датой смерти Мандельштама должно было актуализировать именно 27 декабря;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18) некоторые аллюзивные возможности стихотворения Пушкина о Шенье; например, вышеприведенные строки Пушкина о замене стихов точками прямо соответствуют точкам в начале Посвящения; тема цензуры, очевидно, не могла быть неактуальной для Ахматовой, особенно в советский период ее творчества; вообще в годы террора, как послереволюционного,

так и предвоенного, целый ряд фрагментов из «Андрея Шенье» должен был ощущаться как материал для злободневных параллелей:

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

Или, например:

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

и некоторые другие подобные;

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

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

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

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

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

1

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

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

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

2

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

Сияющая вольза
Желаемых ресниц
И ласковая дольза
Ласкающих десниц.

Сияющая вольза..., 1917

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

Вновь труду доверил руки..., 1918

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

Жизнь, 1918—1919

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

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

Ангелы, 1919

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

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

И я свирел в свою свирель..., 1908

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

Старуха-веруха за тайной сидит..., 1907

Нагот уземных,
Стыдот наземных
Изучена лесь,
Изведана сладость.

Могот подземных..., 1907

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

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

В домах честен Домовой,
А в народе – Славяной.

В умных лесах правен Лесовой..., 1907

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

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

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

Небязь ворожич – отрок Прауны..., 1907

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

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

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

Я вышел юношей, один... <нач. 1922>

3

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

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

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

4

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

С улыбкой ясной, просто
Я подымаю жизнь

До высоты своего роста. <...>
Улыбкой ясною застенчив.
Песнь мне, 1911

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

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

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

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

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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