

Г. А. Левинтон

СТАТЬИ О ПОЭЗИИ
РУССКОГО АВАНГАРДА

SLAVICA HELSINGIENSIA 51

Series editors

Tomi Huttunen, Jouko Lindstedt, Ahti Nikunlassi

Publication was supported
by Raija Rymin-Nevanlinna Foundation

Published by:
Department of Modern Languages
P.O. Box 24 (Unioninkatu 40 B)
00014 University of Helsinki
Finland

Copyright © 2017 Georgi A. Levinton
ISBN 978-951-51-3056-3 (paperback)
ISBN 978-951-51-3115-7 (PDF)
ISSN-L 0780-3281, ISSN 0780-3281 (Print), ISSN 1799-5779 (Online)

Cover design:
Laura Vainio

Printed by:
Unigrafia

Памяти моих родителей

Оглавление

Предисловие	6
-------------------	---

I

ЗАУ. ЗАМЕТКИ О ЗАУМИ	9
ЗАМЕТКИ О ЗАУМИ 1. «Дыр бул щыл»	11
ЗАМЕТКИ О ЗАУМИ 2–3. Поэты, художники и заумь	40
I. «Манч! Манч! Манч!» (Заметки о зауми 2)	41
II. Заумный словарь в поэзии и живописи: Хлебников. Ривин. Магрит. (Заметки о зауми 3)	51
Приложение 1. Неизданные статьи о зауми (из журнала «Гермес»)	63
М. М. Кенигсберг. Вырождение слова (К уяснению футуристической поэтики)	64
А. А. Буслаев. «Заумники». (По поводу последних книг Ал. Крученых)	67
Приложение 2. Несколько живописных подтекстов в авангардной поэзии	72
ИЗ ИСТОРИИ ПОЛЕМИКИ «ЛЕВОГО» И «ПРАВОГО» ФОРМАЛИЗМА: БРИК О ЗАУМИ ХЛЕБНИКОВА	75

II

ХЛЕБНИКОВ. ЗАМЕТКИ О ХЛЕБНИКОВЕ	79
ЗАМЕТКИ О ХЛЕБНИКОВЕ	
Заметка 1. «Мирсконца»: ударе́ние и сюжет	80
Приложение 1. Упоминавшиеся пародии	120
Приложение 2. Инверсированные стихотворные формы	122
Приложение 3. Палиндромы и вокруг них	127

ЗАМЕТКИ О ХЛЕБНИКОВЕ

Заметка 2. «Черный царь плясал перед народом» 139

СВОЯСИ ПО СУСЕКАМ 160

I. Маргиналии к хлебниковедению 160

II. Маргиналии к Хлебникову. 168

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: БАРБАРА ЛЕННКВИСТ.

«МИРОЗДАНИЕ В СЛОВЕ. ПОЭТИКА ВЕЛИМИРА

ХЛЕБНИКОВА» 180

Приложение. Мелкие рецензии на работы о футуризме

из библиографического обзора журнала *Russian Linguistics* 194

III

МЕЛКИЕ ЗАМЕТКИ

ОБ УМЕРЕННЫХ АВАНГАРДИСТАХ 201

НЕСКОЛЬКО МЕЛОЧЕЙ О ПАСТЕРНАКЕ 202

Приложение. Билингвические каламбуры

Маяковского 214

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ, ЕСЕНИН И МАЯКОВСКИЙ 216

Приложение. Из статьи «Смерть поэта: Иосиф Бродский» 225

IV

АЛЕКСАНДР РИВИН 229

СТИХОТВОРЕНИЕ АЛЕКСАНДРА РИВИНА 230

А. РИВИН. ПРОГУЛКА К ПОЭМЕ 238

«ЗАБЫТЫЙ ПОЭТ». Стихи Александра Ривина 243

ИЗ ЧЕРНОВИКОВ А. РИВИНА 246

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ А. РИВИНА 260

ИЗ ДОМАШНЕГО АРХИВА 264

Предисловие

Если Бог пошлет мне читателей, как выразился В. Уфлянд¹ — вслед за историком села Горюхина, — то предлагаемая их вниманию книга составлена из статей, посвященных поэзии русского авангарда и написанных в основном за последнюю четверть века (блоковская мера): самая старая из них по времени опубликования относится к 1990 году. Впрочем, раньше появилось несколько коротких рецензий (1974–1982) и первые публикации стихов А. Ривина (1977, 1980, 1989).

Некоторые работы, имеющие отношение к авангарду, до сих пор остаются недописанными и, соответственно, не могли быть включены в сборник. Авангард не относится к моим первоочередным интересам, но время от времени я наталкивался на какие-то интересные (по крайней мере для меня) параллели, находил какие-то объяснения и, естественно, превращал их в статьи. Характерным образом, большинство из этих статей носят названия «заметки». Несколько раз я участвовал в проектах, посвященных авангарду. Среди них нужно особенно отметить проект, возглавлявшийся Вилемом Вестстейном (Willem Weststeijn), *The Russian Avant-Garde. Sources, Practices and Significance*, поддержанный РФФИ², 2006–2008 (я был одним из координаторов этого проекта, другими были Т. В. Цивьян и С. Ю. Неклюдов). Еще более важную роль сыграло то время (1 марта — 1 сентября 2013), что я был гостем Академии Финляндии в Хельсинки, мой проект назывался *Some Problems in Russian Avant-garde Poetry of 1910s–1930s: Bilingualism, Zaum' (Transrational Language), Folklore Influences, etc.* (как легко увидеть, не все части этого проекта были полностью завершены и вошли

¹ В. Уфлянд. Если Бог пошлет мне читателей... : эссе. СПб. : БЛИЦ, 1999, 2000².

² Это была акция в русле Dutch-Russian Research Cooperation по инициативе Netherland organization for Scientific Research с поддержкой РФФИ.

в настоящий сборник). Оформлению этой книги как целого в высшей степени способствовала не только работа над проектом, но и курс лекций, прочитанный в Хельсинкском университете, по тематике совпадавший с проектом и отчасти — с этой книгой (за вычетом тех лекций, которые так и остались устными).

Я попытался найти некоторый компромисс между «демоном творческого совершенствования»³ и исторической достоверностью воспроизведения («еже писах — писах»). Я постарался минимально вмешиваться в старые тексты, мелкие ошибки (они, к моему сожалению и стыду, нашлись), стилевые огрехи и опечатки я исправляю без оговорок, кое-где я так же без оговорок переставил абзацы. Содержательные дополнения я ставлю в двойные квадратные скобки [[вот так]] или отношу в P. S. Не вполне последовательно, но в некоторых местах я обозначал изъятия старого текста (прямые ошибки, слова или мысли, которые по прошествии времени показались мне лишними или неубедительными) знаком [...], кое-где я постарался объяснить, в чем состояла изъятая ошибка (например, замечания о стихах Крученыха «Старые щипцы заката»).

Несмотря на внесенные изменения, я не стал унифицировать систему ссылок — оставляю их такими, как были в первых публикациях (там, где библиография дается списком, внесенные в нее позднейшие дополнения не выделяются). Я не стремился также всюду обновить ссылки, хотя кое-где это показалось целесообразным.

Не смог я унифицировать и обозначение самого себя (как сказали бы в 60-х годах, начало координат речевого акта), т. е. последовательно провести во всех статьях *Я* или *Мы*. Механически проделать такую работу было бы не так уж трудно, но мне кажется, что она слишком изменила бы стилистический облик каждой статьи. Более того, кажется, в пределах одной статьи не удалось соблюсти последовательность, особенно в дополнениях.

Мне не удалось убрать все повторы и сходные места в разных статьях, часто я и не пытался этого сделать: трудно решить, в какой

³ Как назвал его Набоков (в моем переводе): В. Набоков. Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» [перевод с английского Г. А. Левинтона] // В. Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. М., 1989. С. 407; То же // Владимир Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 48.

статье этот материал более уместен, буду надеяться, что это не слишком утомит читателей (которых пошлет Бог).

Я уже 20 с лишним лет так или иначе связан с кафедрой славистики Хельсинкского университета (а в конце 90-х и в 2000-х годах — с семиотическим летним институтом в Иматре). Кафедра теперь называется Отделением современных языков (русский язык и литература), но по существу она осталась прежней. Я благодарю моих коллег с этой кафедры, пригласивших меня и бывших радужными хозяевами, украсившими мою жизнь и работу в Хельсинки, это прежде всего (по старшинству) Пекка Песонен, Бен Хеллман и нынешнее активное поколение: Т. Хуттунен и Г. Обатнин. Благодарю их и за то, что они сочли возможным включить эту книгу в свою серию, благодарю фонд R. Rytin-Nevanlinna, поддерживавший издание книги. Благодарю Европейский университет в Санкт-Петербурге, которому я очень многим обязан, в частности тем, что его конкурсные требования заставили меня наконец преодолеть косность и доделать эту книгу. Многим другим друзьям и коллегам я благодарен за помощь и поддержку — как правило, это высказано в самих статьях.

I

ЗАУ.

ЗАМЕТКИ О ЗАУМИ

Замысел «Заметок о зауми» как цикла статей возник тогда, когда я стал писать статью для 3-го номера ж. «Антропология культуры», посвященного 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. Как-то все замыслы, связанные с идеей зауми — насколько я мог понять, ее первые адепты произносили «заўмь»¹ — начали перекликаться и переплетаться, так что единственным возможным выходом представлялась серия заметок. Я надеялся всю эту серию написать для одного номера журнала, но, разумеется, по мере писания заметки стали разрастаться: как минимум в этом (надеюсь, что не только в этом) я — последовательный ученик Владимира Николаевича Топорова, так что к сроку (или немного позже) я смог доделать только одну заметку, про «Дыр бул щыл». Теперь заметок уже три (в наст. сборнике с. 11–62), но серия все-таки пока не закончена, и по крайней мере одна (четвертая) заметка все еще ждет своего завершения.

¹ «Приведу примеры сомнительного ударения. Таковы “заўмь” вместо “заумь” (так в сл. ак. [= Академич. словарь русского языка, М., 1948 сл.] и У[=словаре Ушакова])» (Обнорский 1957, 369). Ср. свидетельство более позднего современника: «Крученых был отвлекающей операцией нашего авангарда, экспериментом, заведомо обреченным на неудачу <...> Изобретя слово “заумь” (оно, как и слово “бездарь”, сначала произносилось с ударением на втором слоге), Крученых действовал за умом, не очень далеко от ума, но все же не на его территории» (Б. Слуцкий. О других и о себе. URL: <http://lib.rus.ec/b/423560/read#r>). Такое же ударение можно предположить в афоризме Эмиля Кроткого (1966): «Ум не дается им, авось заумь поможет».

ЗАМЕТКИ О ЗАУМИ 1

«Дыр, бул, щыл»¹

Кому таторы, а кому латоры

Б. Пильняк

Заумная поэзия хорошая вещь, но это как
горчица — одной горчицей сыт не будешь.

А. Е. Крученых в передаче Р. О. Якобсона

(Янгфельдт 1992. С. 19)

Анализируемая строка А. Е. Крученыха является не только первым, но, видимо, и самым известным примером зауми, соревнуясь разве что с «Бобэоби»². Крученых описывал появление этого текста: «В конце 1912 года Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из «неведомых слов»”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовившейся тогда моей книжке “Помада”»³. Значение этого текста отражено в автохарактеристике Крученыха:

Я создал заумную поэзию

1) дав всем известные образцы ее

2) дав ей идею <...>⁴.

¹ Содержание настоящей заметки было изложено в докладах: 1) на семинаре Literature and Culture Seminar, Harvard University, 20 марта 2003 г. и 2) на XI Лотмановских чтениях: «Комментарий как историко-культурная проблема». Москва. РГГУ, 18–20 декабря 2003 г. (доклад: Комментарий и подтекст: виды подтекста и интрасемиотическая транспозиция — ср. хронику: Мильчина 2004. С. 124–125). [[Последующие замечания, в частности — о сборнике «Мирсконца», прозе Крученых и т. д., вошли в доклад: Заметки о графике — Международная научная конференция *Художник и его текст* (Российско-нидерландский проект «Русский авангард: истоки, развитие, значение»). Москва, Государственный музей А. Пушкина. Отдел «Мемориальная квартира Андрея Белого», 2–5 июня 2007 г.]]. Я благодарю за существенную помощь советами и материалами Т. Л. Никольскую, Н. А. Богомоллова, Р. Д. Тименчика.

² Ср. замечание Ж.-Ф. Жаккара (1995. С. 30): «“Бобэоби — пелись губы” Хлебникова, стихотворени[е], воскрешающе[е] в памяти рождение зауми, так же как “Дыр бул щыл...” Крученых».

³ См.: Харджиев 1975. С. 35–36; цит. по: Никольская 2000а. С. 49, примеч. 16; ср. также: Харджиев 1997. С. 301.

⁴ Цит. по: Гурьянова 1999. С. 314. Ср. еще: «Временем возникновения Заумного языка как явления, на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только отдельные части таковых (в виде припева, звукового украшения и пр.), следует считать декабрь 1912 года, когда был написан мой, ныне общеизвестный,

Крученых использует ту же строку как метонимическое (синекдохическое) обозначение своей поэзии вообще (видимо, прежде всего, заушной), так в письме к А. А. Шемшурину 29 сентября 1915 г., говоря о соотношении слова и изображения в футуристических изданиях, он пишет: «Многие уже замечали: гений внешней красоты всего выше, так что если кому-либо *большие всего нравятся как* написано например Тэ ли лэ⁵ (с живописной стороны), а не смысл его (<...> которого кстати в заушных и нет) и не практическая сторона (таковой в зауи тоже нет) — то кажется такой любитель прав <...> Конечно, слово (буква) тут потерпело большое изменение, может быть оно даже подтасовано живописью <...> И я уже встречал лиц, которые покупали «Тэ ли лэ», ничего не понимая в дыр бул щыл, но восхищаясь его живописью»⁶.

В декларации Хлебникова и Крученыха «Слово как таковое» анализируемое стихотворение Крученыха приводится как первый пример новой поэзии:

Мы дали образец иного звука и словосочетания:

Дыр, бул, щыл,
убещур
скум
вы со бу
р л эз

“Дыр бул щыл”. Это стихотворение увидело свет в январе 1913 г. в моей книге “Помада»» (см.: Крученых 1925а. С. 38; цит. по: Богомолов 2005; автор любезно предоставил нам тогда еще не опубликованный, расширенный вариант статьи (2004б), содержащий, в частности, подробный обзор работ о разбираемом стихотворении. Мы с благодарностью воспользовались многими сведениями и некоторыми библиографическими указаниями — судя по печатному варианту работы Богомолова, осмос в обратном направлении тоже имел место). Там же — другие свидетельства Крученыха, например: «Зимой <19>12–13 года появилась “Пощечина” <...> Тогда же высочил “Дыр-бул-щыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого» (см. «Автобиография дичайшего» в: Крученых 1996. С. 17). [[«А. Крученых. “Помада”. Февраль 1913; тираж 480 экз.» (Крусанов 2010. Т. 1. Кн. 1. С. 52б; см. о книге также с. 329)]]].

⁵ См.: Крученых, Хлебников 1914. [[Частично воспроизведено (включая *Дыр бул щыл*) в: Розанова 2002. С. 105 слл.]].

⁶ Крученых 1999. С. 195; пунктуация и курсив подлинника, подчеркивание наше. Пушкинская цитата в письме представляется самоочевидной.

(Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина)⁷.

В «Декларации слова как такового» самого Крученых последнее замечание («больше русского национального»)⁸ получает

⁷ Литературные манифесты 1969. С. 80 — по новой орфографии. Н. А. Богомолов напоминает, что слово *убеищур* написано через *ять* (но, заметим, без *ѣ*) и через *-ищ-*. Последнюю орфограмму, по свидетельству Дж. Янечека (см.: Janesek 1996. P. 53), Крученых после «Помады» никогда не повторял (и *ять* тоже, как правило, заменял на *е*). В литографированном издании (воспроизведение см.: Ibid. P. 54), по его же замечанию, первое слово можно прочесть и как *Дыр*, и как *Дир* (см.: Ibid. P. 53, о возможной ассоциации с варягом, братом Аскольда, — *à vrai dire*, не очень убедительной — см.: Ibid. P. 69, fn. 6), а во второй строке нельзя исключить пробел между *и* и *щ* — то есть *убеи щур*, впоследствии оно писалось *убеищур*, а один раз *у беищур* (Ibid. P. 53). [[В новом издании: Крученых 2001, 55 *убеищур* написано через *е*, но с *ищ*]]. Пунктуация также менялась (откуда появились запятые в тексте манифеста, не беремся решать). Наконец, не только для оценки соответствующих исследований, но и для анализа восприятия зауми, прежде всего в мнемоническом аспекте, очень любопытно наблюдение Янечека, что почти все, цитирующие *Дыр бул щыл*, цитируют с ошибками (Ibid. P. 53; подробный перечень цитат и искажений — в отдельных случаях, видимо, намеренных — см.: Ibid. P. 67–68, note 2). [[Один весьма любопытный пример такого искажения (у Вл. Пяста, который цитирует последнюю строку как: *Р, л, поэз...*) прокомментировал Р. Д. Тименчик: «Искажение по памяти у Пяста этого стихотворения <...> возможно, свидетельствует о том, что заключительный <...> слог <...> читался им как индекс неологизма, введенного К. К. Олимповым и опопуляренного Игорь-Северяниным, — “поэза”» (Пяст 1997. С. 361). Вот еще пример, но тут трудно было бы ожидать точного воспроизведения, т. к. текст цитируется со слуха, в газетном пересказе лекции Маяковского в Троицком театре 17 ноября 1913 г.: «Слово должно быть самоценно, должно изменить свой звуковой состав. Напр. “У бе щур. Та са мая. Ха ра бал” (Э. Б. Новейшая русская литература // Россия. 1913. № 2466, 27 ноября. Цит. по: Крусанов 2010. Т. 1. Кн. 2. С. 249, 968) — цитируются 1 (стих 2: *убеищур*) и 3 (стихи 1–2: *Та са мае / Ха ра бау*) заумные стихотворения из «Помады», Крученых 2001. С. 55–56]].

⁸ [[Ср. мемуарное свидетельство Рассадина: «Крученых сообщил мне с отчетливой гордостью: — Французы наконец-то перевели мое “дыр бул щыл”. Произнес: “щыл” — мягкое “щ” подпер грубым и толстым “ы”. — Но разве ж они могут? Что у них за язык? Получилось, — он с отвращением протянул-програссировал: — Ди-иг... бю-юль... чи-иль...» (С. Рассадин. Книга прощания. См.: <http://e-libra.ru/read/349524-kniga-proshaniya.html>) — оно подтверждается мемуарами В. Нечаева (1993; цит. по: Богомолов 2005): «В конце 1964 или начале 1965 года <...> он <Крученых> <...> сказал: “Оно написано для того, чтобы подчеркнуть фонетическую сторону русского языка. Это характерно только для русского. Французы пробовали перевести на свой язык, да ничего не получилось. В русском языке это от русско-татарской стороны. Не надо в нем искать описания вещей и предметов звуками. Здесь более подчеркнута фонетика звучания слов”»]].

обоснование, но первый пример выбран другой, и этот пример построен на «одних только гласных»:

Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — вселенский язык. Стихотворение из одних гласных:

о е а
и е е и
<...> (Крученых 2001. С. 17–18).

Контекст этого утверждения (как футуристический, так и более широкий) рассматривает Р. Д. Тименчик⁹, ссылаясь прежде всего на стихотворение Крученыха «Высоты (вселенский язык)»:

е у ю
и а о
о а
<...>

и на письмо Хлебникова к Крученыху 31 августа 1913: «Я согласен с тем, что ряд *аио, еее* имеет некоторое значение и содержание <...> Дыр бул щыл точно успокаивает страсти самые расхोdivшиеся»¹⁰.

⁹ См.: Тименчик 1977. С. 283–288; а также: 2002. С. 419–422; [[2008]] Ланн 1994. С. 216–227 и одну из последующих заметок в настоящей серии [[к сожалению, она еще так и не написана]]. Статью Р. Д. Тименчика (2002) продолжает заметка Н. А. Богомолова (см.: 2004а). Названные в ней альтернативные носители фамилии Пуаре, если и не могут конкурировать с предложенной Тименчиком Марией Пуаре, конечно, заслуживают упоминания, как и некоторые другие факты. [[Можно добавить сюда еще Поля Пуаре — французского модельера 1910-х гг., который придумал *hobble skirt* (см.: Цивьян 2010. С. 81)]]]. Несколько менее приемлема ‘грушевая настойка’ (именно потому, что не содержит хотя бы *e tuet*, и это несколько снижает ее экзегетическую роль применительно к бормотанию «суаре-муаре-пуаре»). С чем мы решительно не можем согласиться, это с возведением «офицерского вздора» к хлебниковской «Ночи в Галиции». Замечание о том, что эта параллель «не отмечена в работах В. П. Григорьева, специально посвященных откликам Хлебникова у Мандельштама (имеются в виду работы: Григорьев 2000; 2002. — *Г. Л.*)», заслуживало бы амплификации: «не отмечена *даже* в работах В. П. Григорьева», поскольку предлагаемые в них сопоставления Мандельштама с Хлебниковым представляются не менее фантастическими.

¹⁰ Хлебников 2001. Т. III. С. 345. Об этих интерпретациях: у Крученыха — «фонотактика», тогда как у Хлебникова — семантическая интерпретация получившихся цепочек (о другом аспекте см. следующее примечание) — ср.: Шапир 1993. С. 301; 2000а. С. 50. К «национальной» теме ср. замечание, непосредственно предшествующее ком-

Замечание Хлебникова о гласных цепочках¹¹, по всей видимости, означает, что он отнесся к опытам «вселенского языка» как к подлинной глоссолалии, не увидев той игры, на которой основаны оба примера¹². Они, как известно, представляют собой изолированный

ментарий к «дыр бул цыл»: «Лыки-мыки это мусульманская мысль: у них есть шурум-бурум и пиво-миво, шаро-вары, т. е. внеумное украшение слова добавочным почти равным членом» (Хлебников 2001. Т. III. С. 345; ср.: Перцова 1995. С. 66). Здесь невозможно сопоставлять наблюдение Хлебникова — отчасти точное — с историей изучения подобных редупликаций; отметим только принципиальную разнородность его примеров, включающих и подлинную тюркскую редупликацию на *м-*, и попытку этимологии реального слова (не окказионального, как *пиво-миво*): *шаро-вары* считаются иранским, а не тюркским заимствованием, независимо от того, есть ли в нем редупликация. Замечательно, что об этом явлении специально пишет Р. О. Якобсон в «Новейшей русской поэзии» (см.: Jakobson 1979. Р. 343–344; Якобсон 1987. С. 305, 315–316), что, в принципе, может оказаться косвенным свидетельством обсуждения этой темы с самим Хлебниковым или (в связи с ним) с Крученыхом; ср. также: Иванов 2000а. С. 269; 2000б. С. 332; Гаспаров 1997. С. 208; 2000. С. 290. Специально о хлебниковских парах на *м-* в «Уструге Разина» и других текстах см.: Иванов 2000б. С. 332–333, 354. Сюда же, может быть, относится и сопоставление Якобсоном (а возможно, и самим Хлебниковым; ср.: «Созвучия имеют арабский корень» — Хлебников 2001. Т. III. С. 340) его «внутреннего склонения» со структурой семитского корня при обсуждении в МЛК «Новейшей русской поэзии» (см.: Шапир 2000б. С. 94, 770, примеч. 31; Иванов 2000б. С. 404). Ср. еще замечание самого Крученыха, который, вопреки собственным словам в декларации о «русском национальном», характеризует *дыр бул цыл* как «глухой и тяжелый звукоряд <...> (с татарским оттенком)» (Крученых 1925б; см.: Pomorska 1968. Р. 109).

¹¹ Любопытно, что спор о гласных и об отношении Хлебникова к ним оказался важным пунктом полемики вокруг «Новейшей русской поэзии» Якобсона в МЛК (см.: Шапир 2000б. С. 91, 94, 770 (примеч. 24), 771 (примеч. 38), особенно последнее — о семантике гласных и согласных у Хлебникова, с библиографией; ср.: Перцова 1995. С. 53–76), в том числе «стихотворение полно смысла из одних гласных» — формулировка, возвращающая к «астролингвистике» Гумилева, по выражению Тименчика (1977. С. 282). Трактовка этой проблемы в терминах «зияний» (см.: Шапир 2000б. С. 91, 93) хорошо приложима к тому, как Хлебников (в письме) трансформирует вокализм Крученыха: отдельно стоящие гласные («решетка»), еще хранящие память о текстах, из которых они «вынуты», превращаются у Хлебникова в звуковые цепочки («пелась цепь?»), состоящие в данном случае только из гласных и тем самым — из сплошных зияний. Менее явный отголосок этой темы можно увидеть в «Усадьба ночью, чингисхань» (Хлебников 2001. Т. I. С. 202), где в глаголе *роонсь* выбрана фламандская орфография имени Ф. Ропса (см.: Флакер 1993. С. 98–99), дающая, в то же время, зияние внутри имени.

¹² Противопоставление зауми у Хлебникова и Крученыха см., например: Черняков 2001; Черняков [б. г.] (не берусь оценивать эту концепцию). Ж.-Ф. Жаккар (1995. С. 30) говорит об «эмоциональной зауми Крученых», противопоставляя ей

вокализм реальных текстов (иногда с пропусками), в обоих случаях — молитв: «Отче наш» в Декларации¹³ и «Верую» в «Высоках» (см.: Markov 1968. Р. 121; McVay 1976. Р. 580). [[К этому можно добавить несомненный (и, вероятно, уже широко известный) пример, найденный И. Е. Лощиловым — стихи Крученыха из сб. «Цветистые торцы» (1920):

Зев тыф сех
тел тверх
Зев стых дел
царь
тыпр
АВ
МОЙ ГИМН
ЕВС!¹⁴

из гимна «К Зевсу» Терпандра в переводе Вяч. Иванова:

Зевс, ты всех дел верх,
Зевс, ты всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь;
Ты правь мой гимн, Зевс!¹⁵]].

Именно такие примеры, в которых квази-заумь имеет вполне «рациональную» (на языке протагонистов «умную») мотивировку, прежде всего, заставляют нас искать для зауми объяснения не в области «изобретательства» или «говорения языками», а в области будничного подтекста. Иначе говоря, заумный текст, по крайней мере в некоторых случаях, не изобретается и, тем более, не возникает бессознательно, как в радении, а «берется» откуда-то более или менее готовым и приспособливается к функции зауми (как в примере, разбираемом в этой первой заметке) или к другим функ-

«построенный» (курсив Жаккара) «заумный язык» Хлебникова и Хармса. Кажется, некоторые обсуждаемые примеры опровергают такую оценку Крученыха.

¹³ Отмечено, в частности, в комментарии Н. Гурьяновой к одному из позднейших вариантов Декларации (см.: Крученых 1999. С. 396).

¹⁴ Крученых 2001. С. 125 (у Лощилова опечатка: 120).

¹⁵ Лощилов 2008. С. 72. Второй его пример не касается зауми: в стихотворении «Сестер не будет — и не надо!» — первая строка цитирует Блока, но она не заумная, а последняя: «Черем свинтити!» — заумная (частично?), но она цитирует заумное же слово *Чарем* из стихов О. Розановой.

циям, диктуемым контекстом (как в некоторых примерах в следующих заметках этой серии). При этом исходный элемент может трансформироваться или оставаться (формально) неизменным. Именно в этом смысле хлебниковские русалки «поют» свою заумь по «учебнику Сахарова» (Хлебников 2001. Т. I. С. 162), то есть по «Русскому народному чернокнижию» (ремарка, не раз комментированная Р. О. Якобсоном; см.: Jakobson 1966. Р. 640; Янгфельдт 1992. С. 19; 2000. С. 83; Харджиев 1975. С. 16; Иванов 1987. С. 11; 1999. С. 406; 2000а. С. 268; 2000б. С. 330–331, 393–394, 399, 404–405; ср. также: Балонов 1988), хотя здесь, конечно, сочетаются темы подтекста/источника, фольклоризма и экстаза, камлания¹⁶, колдовства (ср. отчасти: Левинтон 1978. С. 33).

Сами эти факты, конечно, хорошо известны¹⁷, мы претендуем лишь на новизну примеров¹⁸ и установки на то, чтобы «explain away»¹⁹ как можно больше примеров зауми («снять ложное впечат-

¹⁶ Об этом аспекте см., например: Никольская 1990. С. 157–169; 2002. С. 161–172; ср.: Иванов 2000б. С. 393–394, 405. Обилие публикаций на эту тему (начиная уже с первых статей Шкловского), как научных, так и псевдо-научных, не позволяет увеличивать число ссылок.

¹⁷ Сошлемся, в частности, на ряд наблюдений в уже названной статье М. Л. Гаспарова (1997. С. 201–202; 2000. С. 806); в том числе цитируемые там наблюдения А. Е. Парниса:

А. Е. Парнис указал нам, что в «мезерезе», по-видимому, присутствует также звуковая и смысловая ассоциация с латинским словом «мизерере» и что слово «зоргам» в первой реплике Венеры совпадает с именем Зоргам ос-Салтане, персидского хана, у детей которого Хлебников был учителем незадолго до «Богов». Такое привлечение иноязычного материала, конечно, еще более расширяет возможности ассоциативной семантизации. Он же указал на две любопытные цитаты «зауми в зауми»: «Чукуруки чок!» (реплика Эраста) перекликается с названием картины В. Бурлюка «Чукурюк» <...> а в «Мэнч! Манч! Миу!» (реплика Венеры) содержатся предсмертные слова Эхнатэна из «Ка» «Манч! Манч!», по собственному признанию Хлебникова (в «Свосях»), когда-то очень значимые для него. Точно так же «озире» (в коллективной реплике «Низаризи озире!») может перекликаться не только с именем Озириса, но и с «О, озари!» из программного хлебниковского «Кузнечика». Ср. также название пьесы Юшкевича «Miserere» (1909).

¹⁸ Один такой пример — источник не зауми, но, во всяком случае, неологизма (*мирскóнца*) — мы рассматривали в заметке: Левинтон 1990; с дополнениями — Левинтон 2000 [[см. ниже, с. 80–138]].

¹⁹ Это выражение находит, кажется, наиболее точный русский эквивалент в слове *разъяснить* в употреблении Шарика («а сову эту мы разъясним»; Булгаков 1969. С. 30). Парадокс интерпретации зауми сформулирован Дж. Янечком: «Достижение подобного решения [т. е. «бесспорного (unequivocal) разрешения интерпретационных

ление заумности»; Тименчик 2002. С. 419; 2008. С. 425). [[Один такой пример Тименчик привел в другой работе:

В мандельштамовских текстах непрокомментированные еще слова и словосочетания могут производить впечатление «заумных» — так, фраза из Путешествия в Армению — «Растение — это звук, извлеченный палочкой терменвокса <...>» вызвала размышления иноязычного филолога: «Часто поэт является неологистом, рекомбинирующим словокачачем: какой именно нежный инструмент имел в виду Мандельштам, когда он призывал музыку терменвокса?»²⁰. Меж тем не Мандельштам выковал этот неологизм, и нежный инструмент для советского читателя 30-х годов загадки не представлял: «Терменвокс, первый сов. электромуз. INSTR.-Т. сконструирован Л. Терменом. Высота звука в Т. изменяется в зависимости от расстояния правой руки исполнителя до одной из антенн, громкость — от расстояния левой руки до другой антенны» (БСЭ)

(Тименчик 2008. С. 425; о фамилии *Термен* см. ниже, с. 134, сн. 149)].

Другая сфера, позволяющая «отвести» или «разоблачить» многие примеры зауми или псевдо-зауми, — это обыгрывание слов иных языков²¹ (в том числе собственных имен, как в знаменитом примере из бунинского перевода «Песни о Гайавате», который Чуковский приводил в своих лекциях о футуризме; см.: Чуковский 1914. С. 144; Никольская 1990. С. 89; Иванов 2000б. С. 376–377, 701). Многочисленные примеры такой игры на материале, прежде всего грузинских слов в текстах тифлисских футуристов, можно найти, например, в работах Т. Л. Никольской²². [[Любопытный пример многоязычной игры дает детский рассказ Хармса «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не

загадок, задаваемых заумью] немедленно выводит рассматриваемое произведение из сферы заумного, и тем самым, на периферию настоящей книги» (Janecsek 1996. P. 4).

²⁰ «Frequently, the poet is a neologist, a recombinant wordsmith: just what suave instrument had Mandelstam in mind when he invoked the music of the tormenvox?» (Steiner 1978. P. 20).

²¹ Ср.: Левинтон 1979. С. 30–33. О проблеме межязыковых соотношений, в частности, в связи с подлинным явлением глоссолалии см.: Топоров 1989; Васильков 1998.

²² См.: Никольская 2000а. С. 25–26, 89–90; 2000б. С. 451–452; 2001. С. 20–23; 2002. С. 64–65, 68, 76–78, 240–241, 98–104; см. также: Циглер 1982; ср. некоторые замечания в: Гаспаров 2000; Иванов 2000б. С. 405 — и, кажется, слишком многочисленные (larger than life) примеры из Хлебникова и мн. др. — в работах В. Я. Мордерер и Г. Г. Амелина.

верил», где возникает заумный диалог, в котором, по комментарию А. Кобринского, «индейцы» говорят по-фински, а герой говорит словами, извлеченными из только что упомянутой «Песни о Гайавате» (подразумевается, что они индейские, хотя и неуместны в Бразилии) и расшифрованные в другом, неопубликованном детском рассказе Хармса («Перо Золотого Орла»). На непосвященного читателя — которому и адресован рассказ — это производит впечатление чистой зауми²³. Если этот пример — более или менее простой (по самой своей природе: детская аудитория, мотивированное введение иных языков), то гораздо более эффективной является находка И. Виноцкого (2009), касающаяся текста Крученыха «Военный вызов зау»²⁴ — заумные слова в нем — это в основном собственные имена индейцев из пушкинской статьи «Джон Теннер»²⁵]]. Попытки приложения такого объяснения к *Дыр бул ищыл* см. в работе Н. О. Нильссона (1979) и отчасти Дж. Янечека (1996. Р. 57, 59; если украинский язык для этого времени и для этих поэтов можно считать иностранным). [[Возможно, что генетически этот вид «квазизауми» возник из известного впечатления иностранного «акцента» в зауми²⁶ (см. ниже, прим. 38) — или наоборот способствовал этому впечатлению]].

²³ Кобринский 2008. С. 163–166; заметим, что, не отождествив заумный язык с финским, читатель не поймет сюжета, вернее его географии; в связи с последним интересно, что реплика шофера (который в Бразилии слышит «Брусилово»): «Садитесь <...> Только Брусилово это не тут. Брусилово — это в Черниговской области» (причем это утверждение высказывается не в первый раз) построена по гоголевской модели: «А Заманиловки никакой нет».

²⁴ Критики и соратники Крученых (как, кажется, и сам И. Виноцкий) понимают здесь зау как «заумников» — поэтов, пишущих на заумном языке, между тем это слово нередко фигурировало как обозначение самой зауми. Кажется, интереснее было бы так интерпретировать «Военный вызов».

²⁵ При этом ссылка на Пушкина содержится в заключительном слове *качрюк* — отражающем, по автокомментарию Крученых, пушкинский «вопросительный крючок» (Евгений Онегин VII. xxiii. 14). См.: Крученых 1922/2013. С. 32–33. Анализ Виноцкого вполне убедителен, в качестве необязательного дополнения я отметил бы повторяющееся сочетание *куа*, которое по-русски неизбежно связывается с кваканьем (ср. в «Борисе Годунове»: «Маржерет. Quoï? quoï? Другой. Ква! ква! тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича»), которое в принципе неплохо согласуется с усмотренной в этом тексте Питером Штейнером свиньей (Sau).

²⁶ Ср. интересное замечание А. А. Пурина: «[Н]аш язык обладает специфическими резервами для жизни организованного и рифмованного стиха — например, нефиксированным ударением и относительно большой фонетической протяженностью слова. (Так, на фоне русской поэтической нормы, вполне здравая строка

Из сказанного видно, что намечаемая здесь тематика зауми лежит на пересечении нескольких проблем: заумь и подтекст, заумь и билингвизм, (заумь и) поэзия и живопись, заумь и «техника экстаза» (по формулировке М. Элиаде)²⁷, наконец, заумь и фольклор²⁸. О последнем²⁹ нужно, разумеется, говорить особо³⁰, и в последующих заметках настоящей серии мы, как правило, не будем касаться этой проблемы; именно поэтому хотелось бы сделать здесь одно общее замечание. И сами футуристы, особенно в их теоретических построениях, и исследователи зауми (как и исследователи фольклоризма футуристов) искали и рассматривали заумь в фольклоре как некоторые «готовые», уже сказанные слова или квазислова в готовых, традиционных, отстоявшихся текстах, а практически — в текстах, уже записанных фольклористами и опубликованных в сборниках. Такие примеры имеют все права на существование

Маяковского — «Наш бог — бег» — и «заумная» строка Алексея Крученых — «Дыр бул щыл» — звучат с одинаковым «английским» акцентом» (Пурин 1996). Замечание убедительно, но ср. также: «<...>строка из «Федры» «*Mon mal vient de loin, À reine au fils d'Égée...*» на французском звучит совершенно естественно и не обличает в авторе никакого стремления к трюкачеству, по-русски же строка александрийского стиха, состоящая вся из односложных слов, — всегда кунштюк и эксперимент» (Мильчина 2011).

²⁷ См. выше о фольклоризме Хлебникова. Ср. (из многих других) такие свидетельства, как: «С Хлебниковым я обсуждал внутренние законы русских сектантских глоссолалий, записанных в XVIII веке, и ткань непонятных магических заклинаний, в то время как Крученых наводил меня на коварные вопросы взаимоотношения и сочетаемости рационального с бессознательным в традиционной и новой поэзии» (Якобсон, Поморска 1982. С. 7) или любопытный отзыв К. Малевича: «[Н]овые поэты повели борьбу с мыслью, которая поработала свободную букву[,] и пытались букву приблизить к идее звука (не музыки). Отсюда безумная или заумная поэзия “дыр бул” или “взрывул”. Поэт оправдывался ссылками на хлыста Шишкова, на нервную систему, религиозный экстаз и этим хотел доказать правоту существования “дыр бул”» [(Малевич 1976. С. 190; ср. комментариев на с. 194, в частности о В. Шишкове, а также «расшифровку» *Дыр бул щыл* Д. Бурлюком (см. ниже)]. О Шишкове см. также: Janesek 1996. P. 28–29.

²⁸ Сами футуристы и их единомышленники в ОПОЯЗе добавили бы сюда еще детское творчество (которое публиковали Хлебников и Крученых и, с другой стороны, Чуковский); помимо отдельной темы детского фольклора (см., например: Janesek 1996. P. 23f. et al.), ср. опять-таки тему «считалки» у М. Л. Гаспарова (2000) и некоторые его замечания о фольклоризме Хлебникова.

²⁹ Ср. формулировку П. Г. Богатырева (вернее, протокольное отражение его формулировки) при обсуждении «Новейшей русской поэзии»: «по-видимому, Хлебников не исключает фольклора» (Шапир 2000б. С. 94).

³⁰ Сошлемся, прежде всего, на работы Х. Барана (1993; 2002).

и на цитирование, тем более, что, по общему мнению, некоторые жанры, выказывающие особую склонность к заумным формулам, как, например, заговоры, имеют тенденцию сопротивляться варьированию и предполагают относительно точное воспроизведение (откуда, в частности, и традиция их письменного бытования)³¹. Однако сфера заумного в фольклоре существенно обедняется, если мы ограничиваемся только «готовыми» формами. Для фольклора в высшей степени характерна и любопытна «потенциальная» заумь: готовность произносить или воспринимать почти любую фонетическую цепочку как осмысленное слово (хотя бы и с неизвестным — говорящему и/или слушающему — смыслом)³². Эта «открытость словаря», возможность трактовать почти всё, что угодно, как неизвестное, но законное слово, сравнима только со способностью трактовать почти любое слово (или квазислово) как собственное имя. Шутка Одиссея (повторенная И. Ф. Анненским, превратившим имя в фамилию) не зависит непосредственно от семантики местоимения 'никто': в русской сказке (сюжет АТ 1700) в роли таких имен могут выступать любые слова, дающие нужную семантическую и синтаксическую конструкцию, скажем, три «имени»: *Я, Никого, Караул*³³. В этом смысле общий принцип фольклорной зауми лучше отражен не в русалочьих песнях (или генетически сродных им заклинаниях в «Князе Серебряном»: *шикалу — ликалу, шагадам — магадам* и т. п.)³⁴, а в более «наивном» примере из

³¹ Любопытно, что другой жанр, особенно интересовавший футуристов (впрочем, не только их, ср., в частности, книгу А. Белого) — глоссолалии, сопровождавшие радения (ср. сочетание этих жанров в словах Jakobsona, цитированных в прим. 27), считается, наоборот, в высшей степени импровизационным (что, конечно, не обязательно соответствует действительности).

³² [[Это свойство проявляется, в частности, в восприятии и переосмыслении незнакомых слов в песнях (новых, заимствованных или литературных по происхождению), как показывают работы С. Ю. Неклюдова]].

³³ [[Сказки этого типа я рассматривал в связи с стихотворением Введенского «Ответ богов», эта работа еще не закончена]].

³⁴ Ср. в тематически близком контексте, в заметке «О расширении пределов русской словесности»: «Рюген <...> и загадочные поморяне, и полабские славяне <...> лишь отчасти затронуты в песнях *Алексея Толстого*» (курсив наш; Хлебников 2001. Т. III. С. 171; ср.: Иванов 2000б. С. 383). [[Очень любопытно замечание о подобной зауми в письме М. Л. Гаспарова к А. П. Квятковскому, представляющее собою частную рецензию на «Поэтический словарь». Речь идет о статье *Заумь*, где Квятковский, в частности, пишет: «Элементы З. можно найти в песнопениях русских сектантов, которых высмеял в 18 в. А. Сумароков в сатирических стихах

Пильняка, приведенном в эпиграфе [[выбранном, разумеется, ради созвучия с именем юбиляра]].

Вернемся от этих общих соображений, актуальных и для тех случаев, которые мы предполагаем анализировать в последующих заметках, к строке Крученыха.

В «Декларации слова как такового» *Дыр бул щыл* тоже присутствует, хотя и убрано в седьмой пункт: «В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — “неприятное для слуха” — ибо в нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример: дыр бул щыл и т. д.» (Крученых 2001. С. 18).

В набросках переработки этой декларации (в письме к М. В. Матюшину апреля — мая 1917 г.), предназначавшейся для неосуществленного журнала «Супремус»³⁵, Крученых вводит новые пункты о соотношении поэзии и живописи (ср. цитированное письмо Шемшурину), прямо связанные с другим манифестом, совместным с Хлебниковым: «Буква как таковая»³⁶. Кроме того, он видоизменяет 7-й пункт, в частности, меняет синтаксис так, что *дыр бул щыл* назван теперь «первым примером»³⁷: «ибо в нашей душе есть диссонанс (злоглас), которым и разрешается первый пример: дыр бул щыл и т. д.». Крученых добавляет термин *злоглас*, введенный в 1914 году Василиском Гнедовым (см. «Глас о согласе и злогласе»: Гнедов 1992. С. 129; указано нам Т. Л. Никольской), которым пользуется и далее (опять в ассоциации с первым примером зауми); *зло-*

«Хор ко гордости»: Гордость и тщеславие выдумал бес, Шерин да берин, лис тра фа, / Фар, фар, фар, фар, люди, ер, рцы, / Шинда, шиндара, / Транда, трандара, / Фар, фар, фар, фар, фар, фар, фар, фар, ферт. Сатана за гордость низвержен с небе / Шерин да берин, лис тра фа» (Квятковский 1966. С. 113). Замечу, кстати, что многие зауменные слова у Сумарокова представляют собой названия букв. Гаспаров пишет, обращая внимание, кажется, только на последний стих Сумарокова: «ЗАУМЬ. Уверены ли Вы, что сумароковская З. — сектантского происхождения? Я встречал ее (в написании «ширень да вырень») у Державина как изображение пьяного крика, а потом (в написании «ширин вырин ристофор») в «Военных афоризмах» Козьмы Прутков» (Гаспаров 2010)].

³⁵ См.: Крученых 1999. С. 203–204 (комментарии 395–396). Позволим себе не обращаться к остальным редакциям манифеста и посвященным им работам.

³⁶ См.: Хлебников 2001. Т. III. С. 176–177. Подробно о нем см.: Јапесек 1980; 1984. Р. 72, 90–94, 115; вокруг манифеста см. также: Јапесек 1981; Левинтон 1982. К сожалению, работа, специально посвященная книгам Крученыха (см.: Бобринская 2000), не содержит наблюдений, актуальных для нашей темы.

³⁷ Если точка в ранней редакции не была опечаткой.

глас — это, видимо, калька «шишковско-хлебниковского» типа, заменяющая термины: *диссонанс* (в примере выше) и, вероятно, *какофонию* в следующем контексте — в отзыве Крученыха на «Новейшую русскую поэзию» Якобсона: «<...> заумники хватают куда выше эвфонии (И почему такой старенький термин [эвфония. — Г. Л.]? И разве непременно сладкогласие? А если горькогласие или просто злоглас, дыр-бул-щыл? И неужели все под и надумное в языке ограничивается звоном?)» (Крученых 1922. С. 15).

Разного рода интерпретации *дыр бул щыл*³⁸ собраны и подробно рассмотрены в работах Дж. Янечека³⁹ и Н. А. Богомолова⁴⁰.

³⁸ Замечательно, что даже рисунок (переводя на традиционный язык книжной графики — концовка) Ларионова под этим стихотворением вызывал разногласия именно с точки зрения его интерпретации, т. е. самой его миметичности (репрезентативности, фигуративности). Марджори Перлоф видит в нем пересечение прямых и кривых линий, ничего не «изображающее» (Perlof 1986. Р. 123), тогда как Янечек увидел обнаженную женскую фигуру, лежащую под углом в 45° (Janecsek 1996. Р. 62).

³⁹ См.: Janecsek 1996. Р. 49–70 (глава *Kruchonykh*: “Dyr bul shchyl”) et passim. Здесь содержится очень подробный обзор откликов и анализов стихотворения, уже не раз упоминавшийся нами. Интерпретация самого Янечека состоит в попытке найти «незаумные» слова, искажением которых (*membra disjecta*), на кубистский манер, являются заумные комплексы Крученыха. В *бул* он видит следы *булки* и *булавы*, то есть выделяет тему шара или шарообразного наконечника (то ли грудь, то ли фаллос), а *щыл* считает трансформом *щели* (близко по значению к *дыр[e]*). Таким образом, интерпретация остается — *ad maiorem gloriam* зауми — неопределенной, но смутно эротической. Последнее вполне предсказуемо, говоря это, мы вовсе не имеем в виду приписать известному специалисту по авангарду *esprit mal tourné*, речь идет о явлении, которое мы надеемся проанализировать отдельно, в специальной работе, а именно, способности семантически неопределенных высказываний восприниматься как тексты с обценным смыслом. Так же, как основные обценные слова часто обретают значения вроде ‘вещь’, ‘дело’, ‘делать’, ‘совершать’, так и глаголы, для которых эти значения являются прямыми и «первыми», легко становятся эвфемизмами этих обценных слов. Кроме того, «дешифровка» связана с неявной презумпцией: скрывают то, что «надо» скрывать, поэтому интерпретации, особенно «открытия», тяготеют к области политики (включая «этничность») и обценного, уподобляясь, тем самым, неврозам (тоже своего рода интерпретациям — либо пациента, либо врача).

⁴⁰ Богомолов 2004б; 2005 (см. выше, прим. 3). [[Добавлю к этому комментарий Р. Д. Тименчика к «Встречам» Пяста, он уже вкратце цитировался выше, но приведу здесь более пространный контекст, содержащий изящный и лаконичный пролог по интерпретациям заумного стихотворения (сохраняю ссылки из оригинала):

Искажение по памяти у Пяста этого стихотворения, где «слова не имеют определенного значения и должны действовать непосредственно на эмоцию»

Гипотезы самого Богомолова⁴¹, в сущности, относятся к той же сфере, что и автокомментарии Крученых (к другим заумным стихам)⁴² — это попытки найти некоторые подтексты, из которых путем редукции до отдельных фонем или их сочетаний извлечена заумь. К сожалению, переход от подтекста к заумному тексту имеет, естественно, менее четкий алгоритм, чем в примерах с «Верую» и «Отче наш», и приближается к отношениям между анаграммой и ее ключевым словом (разумеется, перевернутым, так как здесь не текст кодирует ключевое слово, а заумное слово — текст), то есть значительно менее «обязательным» и доказуемым. Тем не менее само направление поисков может быть перспективным, как и исходная установка автора: «При обращении к тексту стихотворения мы исходим из предположения, что оно не является набором букв (или звуков), единственное основание которого — эмоциональное воздействие на читателя. Несколькими исследованиями блестяще показано, что тексты, кажущиеся на первый взгляд абсолютно непонят-

(Шкловский В. Предпосылки футуризма // *Голос жизни*. 1915. № 18. 8), «глухого и тяжелого звукоряда (с татарским оттенком)» (Крученых А. Заумный язык у Сейфуллиной <...> и др. М., 1925. 28), возможно, свидетельствует о том, что заключительный «странный, не по-русски звучащий слог» (Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968. P. 44) читался им как индекс неологизма, введенного К. К. Олиповым и опопуляренного Игоря-Северяниным, — «поэза». Ср., впрочем, один из разборов этого текста: «Звуковой узор стихотворения постепенно редуцируется от энергичных и сложных звуковых комбинаций первых строк к простым звукам последней строки. Поэзия растворяется в жизни, звуки поэтического языка начинают соответствовать звукам жизни. Первый звук последней строки, «р», может, например, представлять рев машин, заключительное «эз» — вой парового свистка, т. е. два известных футуристских звуковых символа» (Nilsson N. A. Krusenych's Poem «Dyr bul scyl» // *Scando-slavica*. 1979. V. 24. P. 145); сам автор говорил о р-л-эз: «угроза, резкость+икс» (Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1923. С. 35) (Пяст 1997. С. 361)]].

⁴¹ Изложенные уже в кратком опубликованном варианте статьи (Богомолов 2004б).

⁴² Автокомментарии к *Дыр бул щыл*, как видно из цитированных примеров, обычно не носили интерпретационного характера, единственный такой пример цитирует Янечек из книги: Крученых 1920: «ДЫР(а) — БУЛ(ава) — ЩЫЛ(ь)» (цит. по: Janesek 1996. P. 69, fn. 5). Это подтверждает общее направление интерпретации Янечека, но, несомненно, не является сколько-нибудь обязательным или устойчивым толкованием. Насколько нам известно, Крученых его никогда не повторял, всегда говорил и писал о *Дыр бул щыл* как о тексте, лишенном бытового смысла. Скорее эту импровизацию нужно считать авторской вариацией, шуткой (что подтверждает и эротическая топика) на тему собственного стихотворения, ставшего к тому времени уже классикой зауми.

ными, на деле обладают вполне рациональным содержанием, если подобрать определенный ключ для их прочтения» (Богомолов 2005)⁴³.

Из приводимых Богомоловым трактовок позволим себе процитировать только две: уже упоминавшуюся интерпретацию Бурлюка и кое-что из замечаний В. Ф. Маркова⁴⁴:

Подробнее всего это стихотворение анализировал Д. Бурлюк: «Я не знаю, в каком точно году составил Крученых эти стихи, но не поздно здесь объяснить их. Нам теперь привычным и гордым кажется слово “СССР” (звуковое) или же денежно-солидным (зрительное) “СШ” <...> Я не пишу здесь исследования, но предлагаю для слов, подобных “СССР”, характеризующий процесс их возникновения термин — алфавитационное слово. Алфавитация словес: русский язык нужно компактировать... **Титловать**... сокращать... усекаль. Крученых, сам того не зная, создал первое стихотворение на принципе инициализации слов. Он поставил местами только заглавные инициальные звуки слов. <...> “Дыр Бул шол” — дырой будет уродное лицо счастливых олухов (сказано пророчески о всей буржуазии дворянской русской, задолго до революции, и потому так визжали дамы на поэзо-концертах, и так запало в душу просвещенным стихотворение Крученых “Дыр бул шол”, ибо чуяли пророчество себе произнесенное)» <...> В классической истории футуризма В. Ф. Марков писал: «Стихотворение начинается энергичными односложными словами, **напоминающими русские или украинские**; за ними следует этакое взлохмаченное и шершавое трехсложное слово <...> заканчивается оно странным, **совсем не по-русски звучащим** слогом <...>»⁴⁵.

⁴³ Примечание Н. А. Богомолова: «В первую очередь см.: Флейшман Лазарь. Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса // *Stanford Slavic Studies*. Stanford, 1987. Vol. I. P. 247–258; Марцадури Марцио. Создание и первая постановка драмы *Янко круль албанскай* И. М. Зданевича // *Русский литературный авангард: Материалы и исследования* / [Под редакцией М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзли-на. Trento, 1990]. С. 21–32».

⁴⁴ Интересные соображения Н. О. Нильссона (1979), в частности, о традиции хайку лежат в иной плоскости и неактуальны для нашей гипотезы.

⁴⁵ Богомолов 2005 (полужирный шрифт наш. — Г. Л.), который ссылается на книги: Марков 2000. С. 43; Бурлюк 1994. С. 41–43. К цитате из Бурлюка Н. А. Богомолов добавляет: «Отметим неточную цитацию автора, значительно снижающую ценность его расшифровки» — в случае точной цитации интерпретация Бурлюка, конечно, могла бы претендовать на научный статус. Дж. Янечек (1996. P. 68, fn. 2) отмечает, что Е. Ф. Ковтун (см.: Малевич 1976. С. 194, примеч. 5) цитирует эти же слова по рукописи как «уродливое лицо

Замечательно, что Бурлюк, во-первых, тоже пытается увидеть за заумным некоторый «умный» текст, только с другими правилами редукции. Во-вторых, сознательно или бессознательно, он возводит этот прием к еще одному знаменитому образцу зауи в русской классической литературе — к объяснению Кити и Левина, где вполне в духе теорий Крученых буквы выступают как семантические комплексы, заместители слов, причем — как и в объяснении Бурлюка — по принципу «инициалов». В-третьих, для последующего весьма важно, что термин для этого процесса, по крайней мере один из многих, Бурлюк выбирает из сферы древнерусской письменности — *титловать*, то есть писать (сокращенно) под титлом.

Действительно *Дыр* и *бул* в принципе поддаются какой-то интерпретации (приемлемыми, хотя и не слишком интересными нам представляются родительный множественного от *дыра*, и украинская основа глагола), но *щыл* — слово или, точнее, буквосочетание, в русской фонетике и графике заведомо невозможное⁴⁶. Между тем есть текст, по времени издания вполне доступный Крученыху, в котором оно встречается (причем, без *-ъ*, что может быть существенным). На всем этом внушительном (и лишь отчасти очерчен-

счастливых слухов» — последнее слово, конечно, не вариант, а опечатка или очитка.

⁴⁶ Но, как замечает Янечек (1996. Р. 57), возможное в украинском. Нарушение дистрибутивных законов языка в зауи неоднократно отмечалось. Не совсем понятно, о чем это может свидетельствовать: о возможности (экстатического, поэтического и т. п.) преодоления артикуляционных (или фонологических) навыков или же о том, что заушь «сочиняется» не «с голоса», а на бумаге? Нарушены ли эти законы в данном случае, есть разные мнения, их обзор см.: Janecsek 1996. Р. 56–57. И. И. Ревзин, обсуждая, какие звуковые цепочки в языке можно определить как допустимые, замечает: «Неясно, в какой мере можно включить сюда случаи “заумного языка”, например: Дыр бул шыл <sic!> / Убещур / (Крученых). Вообще говоря, нужно иметь в виду, что для построения стихотворения на заушном языке поэт берет не любые допустимые сочетания а, как правило, те, которые избегаются в естественной речи» (Ревзин 1962. С. 21). Опечатка (?) *шыл* «возвращает» текст в границы фонетической (если не орфографической) нормы русской дистрибуции, однако утверждение в целом кажется слишком сильным. Ссылка на ранние (ОПОЯЗовского времени) работы Л. П. Якубинского, которые должны подтвердить разницу дистрибуции фонем (звуков) в поэтической и бытовой речи, вряд ли что-либо меняет, против его выводов возражал уже Р. О. Jakobson в «О чешском стихе» (см.: Jakobson 1979. Р. 16). Янечек (1996. Р. 57) приводит замечание Ревзина в ряду критиков, выводивших фонетику «Дыр бул щыл» за пределы русского языка. [[см. выше об «иностранном акценте» в зауи]].

ном) фоне интерпретаций, охватывающих часто не только все стихотворение, но и весь «триптих» из «Помады», попытка указать источник только одного слова, вероятно, выглядит весьма скромно. Тем не менее позволим себе привести этот предполагаемый источник:

Наиболее распространена «простая литорея», состоящая в том, что согласные буквы азбуки делятся на две половины и подписываются одна под другою в таком порядке:

б	в	г	д	ж	з	к	л	м	н
щ	ш	ч	ц	х	ф	т	с	р	п

Затем буквы первого ряда употребляются вместо соответствующих букв второго ряда и наоборот. Гласные буквы сохраняются. Старшая запись с этою простою литореею находилась в сторевавшем русском Прологе 1229 г.: **маць щыл(къ) томащъ нменсышви нутипу** <...> т. е. *радь быс(ть) корабль преплывши пучину* <...> (Соболевский 1902; цит. по: <http://www.textology.ru/drevnost/sobolevsky.html>).

Если *щыл* представляет собой **быс(ть)**, то есть **быс^{тв}**, записанное литореей, то его соседство с *бул*, напоминающим украинизированную форму того же глагола, оказывается вполне осмысленным; более того, *бул* (= *щус*) и *щыл* (= *быс*) оказываются своеобразными инверсиями друг друга (если не считать гласных, которые в литорее как раз не заменяются)⁴⁷. Знакомство Крученыха с учебником палеографии не кажется нам совсем уж невероятным, посредником тут мог быть не только вполне очевидный Хлебников с его славянскими и, отдельно, «палеославянскими» интересами (ср. выше замечание о Бурлюке), но и, например, упоминавшийся выше А. А. Шемшурин, профессионально занимавшийся древнерусскими рукописями и оставивший неизданную работу «Футуристы в рукописях XIV, XV и XIII веков»⁴⁸.

⁴⁷ Конечно, можно было бы сослаться на диахроническую связь *й и *ы*, но это явно выходит за рамки правдоподобия и, во всяком случае, субъективного кругозора Крученыха (впрочем, ср. имя *Вавула* в стихах из сб. «Взорваль» — Крученых 2001. С. 58).

⁴⁸ Название цит. по: Крученых 1999. С. 392. Трудно не заподозрить в нем перестановку веков.

В контексте вышесказанного отметим, что простая литорея использовалась не только в древнерусской, но и в более новой фольклорной традиции, именно при записи заговоров. В одной из важнейших по полноте и качеству публикаций 1900-х годов об этом говорилось специально, более того, публикатор сохранил литорею для записи нецензурных слов (например, в названии заговора «Наклопяие жуя»; см.: Виноградов 1907–1909).

Впервые опубликовано: Заметки о зауми. 1. *Дыр, бул, щыл* // Антропология культуры. Вып. 3: К 75-летию Вяч. В Иванова. М.: Новое издательство, 2005. С. 160–174.

P. S.

Среди читателей этой статьи некоторые вообразили (и даже печатно сообщили об этом), что я рыскал по интернету, поставив в поиск *щыл*. Думают ли они, что я отдельно искал «дыр» и «бул»? Могу заверить их, что заумь Крученыха вовсе не входила в число моих первоочередных интересов, я просто нашел в Сети учебник Соболевского и стал его читать (признаюсь, мне всегда хотелось почитать учебник палеографии — еще с тех времен, когда я увидел пункт «Славянская палеография» в индивидуальном плане студента Тартуского университета Г. Г. Суперфина). Здесь я нашел раздел о тайнописях и увидел знакомое сочетание *щыл*, и тут уж пришлось заняться Крученыхом. По-английски это называется *serendipity*. Точно так же, читая пьесы XVII в., нашел я строку Симеона Полоцкого, которую счел источником Хлебникова (см. ниже, с. 80–119). Вообще занятия авангардом я в ряде случаев не выбирал добровольно, они сами сваливались на меня (сказать «выбирали меня» было бы явно претенциозно).

В дополнение к сказанному я хочу привести некоторые выписки и замечания, относящиеся к проблеме зауми в целом.

Таковы, прежде всего, заметки Б. Я. Бухштаба — они относятся к более широкой семантической проблематике футуризма, нежели только проблема зауми (ему принадлежит также обстоятельный анализ зауми Хлебникова: Бухштаб 2008):

Быть может, в области отношения к смыслу для символизма имеет основное значение проблема единого значения и «второстепенных признаков значения», а для футуризма проблема значения слова и значе-

ния его формальных частей (подход ко всякому смыслу как к формальному). «Формальный смысл» для фут[уризма] — звуковой смысл. Нередко преодоление им основного (см. статью <Бухштаб> о Пастернаке). Может быть тут путь к исследованию разных типов зауми. (Футуристов интересует номинативный смысл).

<...> Смысл грамматический (морфологический, формальный) — смысл общий, понятийный, алгебраический. Чем большее значение придается этому смыслу, тем больше логизируется мир, чтобы различие бобр и бабр было морфологически-смысловым, как должен быть логизирован мир! Поистине отсюда — буквы правят миром. Понятно и что буквам у Хлебникова приписываются уже очень обобщенные смыслы, почти математические (Бухштаб 2000. С. 467–468).

К названию *заумь* интересно обратить внимание на формулировку «литератора и философа», как определяет его С. Шаргородский (2013. С. 300), А. Закржевского, автора книги «Рыцари безумия»: «До сих пор люди мыслили в пределах логики и разума, футуристы должны мыслить сверхразумно <...>» (Закржевский 1914. С. 31–32, цит. по: Шаргородский 2013. С. 301). Слово *сверхразумно*, конечно, образовано по языковой модели Ницше или его русских переводов, но совпадение со стандартным английским переводом термина *заумный* — *transrational* показывает языковую проницательность киевского философа.

Наоборот, полное отсутствие языкового понимания мы находим в словах:

«Использование зауми, которая, кстати, по смыслу близка к понятию “затмение”» (Боулт 2013. С. 624). Далее слова Малевича о своих картинах «алогизм форм» приравняются к понятию зауми (хотя *заумь* вовсе не есть алогизм, это явления разных уровней), а затем появляются «заумные и алогичные полотна» (Там же. С. 624). Малевич интересовался *заумью* и писал о ней, но это еще не дает права называть картины «заумными».

Крученых и его товарищи, такие как Игорь Терентьев и Илья Зданевич [но не в 1913 г. !], стремились создать <...> новый язык — четкий и ясный, настолько, что понятен любому. Стихотворение Крученых «Высоты» (1913) с подзаголовком «Вселенский язык» служит ярким выражением этого стремления, одновременно напоминая о «высоте небоскребов» в манифесте 1912 года «Пошечина обществу в вкусу» (Боулт 2013. С. 627).

Нет, значительно выше, если учесть, что гласные, как мы знаем, взяты из молитвы! Далее идут рассуждения, заставляющие подозревать, что автор не имеет представления о том, как «сделаны» эти «Высоты»⁴⁹.

Наконец, в заключение кажется уместным привести кое-что из многочисленных позднейших использований и обыгрываний рассмотренного здесь заузного стиха Крученыха (почти все это взято из интернета, так что ссылок в основном не даю).

Наталья Горбаневская:

Стихи мои, наемшись дырбулшей,
захорошели, завелись, запели,
закапали, как капельки капели,
пронизывая существо вещей,

⁴⁹ Позволю себе еще несколько замечаний об этой статье. О картине Малевича «Корова и скрипка» (1913) – «[Д]аже небрежное чтение таких картин часто обнаруживает вполне “разумное” значение: простая русская корова, противопоставленная французской кубистической скрипке, напоминает о русской идиоме “простой как мычание”» [в сноске 7 благодарность «за подсказанную ассоциацию, расширяющую понимание образа» приносится Анне Криворучко] (Боулт 2013. С. 624). К сожалению, в русском языке нет такой идиомы, в лучшем случае ее можно назвать «крылатым словом»: «простое, как мычание» (только в среднем роде) — это строка из пролога к трагедии «Владимир Маяковский» (1913): «Придите все ко мне, /кто рвал молчание, // кто выл /оттого, что петли полдней тути,— // я вам открою / словами / простыми, как мычанье, // наши новые души, / гудящие, / как фонарные дуги» — а также название книги стихов Маяковского (Пг., 1916), куда входила и трагедия. Фразеологический статус эти слова не могли приобрести (если вообще приобрели) раньше 1920-х гг. Трагедия писалась летом 1913, закончена в сентябре — октябре, поставлена 2 и 4 декабря, издана в марте 1914 г. Разумеется, Малевич мог слышать трагедию в авторском чтении, картина написана в том же 1913 г., но без более точной даты трудно решить, отразилась ли в ней строка из трагедии, тем более что никакой семантической связи тут явно нет. Если учесть, что скрипка в европейской живописи выступала как замена женской фигуры, то, может быть, лучше предположить здесь русск. просторечн. *корова* как пейоративное название женщины?! На картину Шагала «Я и деревня» (1911) даже не буду ссылаться. «Оно [затмение] описывается в старинных хрониках, включая “Слово о полку Игореве”» (Там же. С. 629). А «Слово о полку» — тоже хроника? «В русском языке выражение “конец света” может служить для обозначения как прекращения освещения, так и гибели мира» (Там же. С. 635) — разумеется, не может!

и чем проникновенней, тем тощей,
и вот уж на просвет заголубли,
раскачиваясь в утлой колыбели
на том дубу, где чахнет царь Кашей.

Над золотом заутренней земли,
над позолотой луковок и маков
раскачиваясь по влеченью звуков,
по излученью лучников и луков,
трепещет смысл от до-диез до ми-
беоля, золотист и зодиаков.

Николай Моршен:

Недоумь — Слово — Заумь
(Тристих)⁵⁰

Дыр бул щыл

<...> Я с дыр-бул-щылом шел в руках
Не то поэт, не то читатель
Но все равно шел в дураках
Глядь —
По березе прыгал дятел
Красной шапочкой качал
<...> Птичка божия не знала,
Что она полу-

ПОЭТ

<...>
На человеческий язык
Речь духа переводит лира,
На недоумь — звериный рык⁵¹,
На заумь —

СОТВОРЕНЬЕ МИРА.

Крутой замес еще бродил в сезаме.

⁵⁰ Привожу только фрагменты. — Г. Л.

⁵¹ Вероятно, тема Ходасевича («Да Бога не узревший скот / Мычит заумно и ре-
вет»).

Змеясь, жило в нем словопламя,
 Формировался звукоряд,
 И проявлялись буквосвойства:

Сезам
 АЗ ЕСМь
 АЗ Е = МС²
Сезаумь, откройся!

Михаил Безродный:

аще забуду тя
 дырбулщыл
 не взыщи

Я слово дырбулщыл, что я хотел сезам⁵².

жил да был
 дыр бул щыл
 а и жил
 не по лжи
 він був щир
 нищ и сир
 убещур
 ел он щи
 из плющей
 и борщи
 из хвощей
 из вещей
 же носил
 рубище⁵³
 <...>

⁵² Сезам, возможно, из стихов Моршена?

⁵³ Таким образом убещур получает ударение на 1-м слоге. Это интересное явление для зауми, как и грамматическое ее переосмысление. Авторство Безродного подтверждено: <http://m-bezrodnjy.livejournal.com/447660.html>. Первые два стихотворения были на авторских сайтах.

Ян Сатуновский:

ПОСЕЩЕНИЕ А. Е. КРУЧЕНЫХ

Мы с тобой на кухне посидим...

О. М.

Беленький, серенький Дырбулшил:

— К Троцкому я не ходил,

к Сталину не ходил,

другие кадили <...>

Еще некоторые стихи можно найти на сайте : Дневник Нелли Титовой (<http://nellyt.livejournal.com/21083.html?thread=34395>) под шапкой: «Ни дыр не забыт, ни щыл не забыто», воспроизвожу два из их:

Жизнь, которую кроил

В темноте столетий предок, —

Что осталось? — «дыр-бул щил»

Да букет осенних веток.

(Татьяна Бек. Как мох могучий на руинах)

— Дыр бул щыл,

где ты был?

— На Фонтанке

водку пил.

(Михаил Сухотин. «ДЫР БУЛ ЩЫЛ ПО У ЭНЮ»)⁵⁴

⁵⁴ Другие см. на этом же сайте, а также: Ковальски-Пашт 2010.

Библиография

Балонов 1988 — Балонов Ф. Р. «Ведьмовские записки» в записи И. П. Сахарова и их реминисценции в русской литературе и искусстве // Этнолингвистика текста : Семиотика малых форм фольклора : тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. [Вып.] П. М., 1988.

Баран 1993 — Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.

Баран 2002 — Баран Х. О Хлебникове: Контексты. Источники. Мифы. М., 2002.

Бобринская 2000 — Бобринская Е. Слово и изображение у Е. Гуро и А. Крученых // Поэзия и живопись: сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Составление и общая редакция М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 309–322.

Богомолов 2004а — Богомолов Н. А. О зауми у Мандельштама // Н. А. Богомолов. От Пушкина до Кибирова. М. : Новое литературное обозрение, 2004. С. 318–323.

Богомолов 2004б — Богомолов Н. А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи (вступление в тему) // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб., 2004. С. 7–12.

Богомолов 2005 — Богомолов Н. А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // НЛО. 2005. № 72. С. 172–192.

Боулт 2013 — Боулт Дж. Свет и тьма: Солнечное затмение как кубофутуристическая метафора // Авангард и остальное: сб. ст. к 75-летию Александра Ефимовича Парниса. М. : Три квадрата, 2013. С. 623–638.

Булгаков 1969 — Булгаков М. Собачье сердце. Париж, 1969.

Бурлюк 1994 — Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994.

Бухштаб 2000 — Бухштаб Б. Я. Филологические записи 1927–1931 гг. // Б. Я. Бухштаб. Фет и другие. СПб. : Академический проект, 2000.

Бухштаб 2008 — Бухштаб Б. Я. Философия «заумного языка» Хлебникова (вступительная статья, подготовка текста, приложение и комментарии С. В. Старкиной) // НЛО. 2008. № 89.

Васильков 1998 — *Васильков Я. В.* Индоевропейская поэтическая формула в мордовском обрядовом тексте // ПОЛУТРОПОН: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М. : Индрик. С. 352–369.

Виноградов 1907–1909 — *Виноградов Н. Н.* Заговоры, обереги, спасительные молитвы и пр. // Живая старина. 1907. Вып. 1–4; 1908. Вып. 1–4; 1909. Вып. 4; Отд. издание — 1908–1909. Вып. 1–2. СПб.

Виницкий 2009 — *Виницкий И.* Крупущки заумной поэзии. Наблюдение со спекуляцией // Russian Literature. Vol. LXV — I / II / III. P. 260–279.

Гаспаров 1997 — *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. II: О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997.

Гаспаров 2000 — *Гаспаров М. Л.* Считалка богов: О пьесе В. Хлебникова «Боги» // Мир Велимира Хлебникова 2000. С. 279–193, 806–807. URL: <http://www.ka2.ru/nauka/gasparov.html>.

Гаспаров 2010 — *М. Гаспаров* — А. Квятковскому / Подготовка текста Д. Давыдова и И. Роднянской // Вопросы литературы. 2010. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/image/voplit/d4.pdf>.

Гнедов 1992 — *Гнедов В.* Собрание стихотворений / Под редакцией Н. Харджиева и М. Марцадури ; вступительная статья, подготовка текста и комментарий С. Сигея. Trento, 1992.

Григорьев 2000 — *Григорьев В. П.* Будетлянин. М. : Языки русской культуры, 2000.

Григорьев 2002 — *Григорьев В. П.* Мандельштам и Хлебников, I (1922–1931) // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri / A cura di G. Pagani-Cesa e O. Obuchova. Venezia, 2002. P. 171–177 (= Eurasiatica 66).

Гурьянова 1999 — *Гурьянова Н.* За семью печатями слова. Послесловие // Крученых 1999. С. 311–339.

Жаккар 1995 — *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.

Закржевский 1914 — *Закржевский А.* Рыцари безумия (Футуристы). Киев, 1914.

Иванов 1987 — *Иванов Вяч. Вс.* Поэтика Романа Яacobсона // Р. Яacobсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 11.

Иванов 1999 — *Иванов Вяч. Вс.* Звук и значение в концепции Романа Яacobсона // Роман Яacobсон: Тексты. Документы. Исследования. М., 1999. С. 406.

Иванов 2000а — *Иванов Вяч. В.* Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова 2000. С. 263–278, 804–806.

Иванов 2000б — *Иванов Вяч. В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II: Статьи о русской литературе. М. : Языки русской культуры, 2000.

Квятковский 1966 — *Квятковский А.* Поэтический словарь. М. : Сов. энциклопедия, 1966.

Ковальски-Пашт 2010 — *Ковальски-Пашт И.* Алексей Крученых и поэзия советского авангарда // ОТЫДО: Траектории петербургского авангарда (Аполлон. № 3). СПб. : Аполлон, 2010. С. 55–66.

Кобринский 2008 — Кобринский А. Даниил Хармс. М.: Молодая гвардия, 2008. (Жизнь замечательных людей. Вып. 1117).

Кроткий 1966 — Кроткий Э. Отрывки из ненаписанного. Л. : Художник РСФСР, 1966. URL: http://lib.ru/ANEKDOTY/KROTKIJ/nenapisannoe.txt_Ascii.txt.

Крусанов 2010 — Крусанов А. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор : В 3 т. М. : Новое литературное обозрение, 2010.

Крученых 1920 — Крученых А. Мятёж. Кн. I. Баку, 1920.

Крученых 1922 — Крученых А. Заумники. М., 1922.

Крученых 1925а — Крученых А. Фонетика театра. Изд. 2. М., 1925.

Крученых 1925б — Крученых А. Заумный язык у: Сейфулиной, В.с. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. Кн. 127-я. М., 1925.

Крученых 1996 — Крученых А. Наш выход: К истории русского футуризма. М., 1996.

Крученых 1999 — Крученых А. Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / Составление, послесловие, публикация и комментарий Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999 (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and texts, vol. 41).

Крученых 2001 — Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / Сост., подг. текста, вст. ст. и примеч. Р. Красицкого. СПб. : Академический проект, 2001 (= Новая библиотека поэта. Малая серия).

Крученых 1922/2013 — Крученых А. Аполлон в перепалке // Крученых А. Сдвигология русского стиха. М. : МАФ, 1922 [на обл. — 1923]. (Репр.: СПб. : Свое издательство, 2013).

Крученых, Хлебников 1914 — Крученых А., Хлебников В. Тэ ли лэ. СПб., 1914.

Ланн 1994 — Ланн Ж.-К. Мандельштам и футуризм. Вопрос о зауми в поэтической системе Мандельштама // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума = Mandelstam Centenary Conference / Comp. and ed. by R. Aizlewood and D. Myers. Tenaflly (NJ) : Эрмитаж, 1994. С. 216–227.

Левинтон 1978 — Левинтон Г. А. Заметки о фольклоризме Блока // Миф — фольклор — литература. Л. : Наука, 1978. С. 171–185.

Левинтон 1979 — Левинтон Г. А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния (Язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы. Тарту: Изд. Тартуского ун-та, 1979. С. 30–33.

Левинтон 1982 — Левинтон Г. А. [рец. на:] G. Janecsek. Baudoin de Courtenay versus Kručenyč // Russian Linguistics. 1982. Vol. 6. № 3. С. 389–390.

Левинтон 1990 — Левинтон Г. А. Об одном ударении у Хлебникова // Михаил Кузмин и русская культура XX века: тезисы и материалы конференции. Л. : Совет по истории мировой культуры, 1990. С. 86–89.

Левинтон 2000 — Левинтон Г. А. Об одном ударении у Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова 2000. С. 355–358, 814–815.

Литературные манифесты 1969 — Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. Т. I [repr.]. München: Fink, 1969 (= Slavische Propiläen. Bd. 64. 1).

Лощилов 2008 — Лощилов И. О символистских источниках двух стихотворений Алексея Крученых // Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов / Под ред. И. Е. Лощилова. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. С. 72. URL: <http://www.km.ru/referats/3FE575FB889E4DA8A4825FD47FC720EB>.

Малевич 1976 — Малевич К. Письма к М. В. Матюшину / Публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 177–195.

Марков 2000 — Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб., 2000.

Мильчина 2004 — Мильчина В. А. Комментарий умер? Да здравствует комментарий! // НЛО. 2004. № 66. С. 121–133.

Мильчина 2011 — Мильчина В. А. Что варится в «беспереводном горшке»? // Переводимое/непереводимое в контактах художественных культур: Шестые чтения памяти Е. Г. Эткинда (Санкт-Петербург, Европейский университет, 28–30 июня 2010 г.) // НЛО. 2011. № 107. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/mi55.html>.

Мир Велимира Хлебникова 2000 — Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Составители В. В. Иванов, З. Паперный, А. Е. Парнис; под общ. ред. А. Е. Парниса. М.: Языки русской культуры, 2000.

Нечаев 1991 — Нечаев В. Вспоминая Крученых... // Минувшее: Исторический альманах. [Т.] 12. Paris, 1991.

Никольская 1990 — Никольская Т. Л. Тема мистического сектантства в русской поэзии 1920-х годов // Пути развития русской литературы. Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение (= Ученые Записки Тартуского университета. Вып. 883). Тарту, 1990. С. 157–169.

Никольская 2000a — Никольская Т. «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000.

Никольская 2000b — Никольская Т. Л. Заместитель председателя земного шара // Мир Велимира Хлебникова 2000. С. 448–455, 823–824.

Никольская 2001 — Никольская Т. Л. (при участии Т. И. Виноградовой). Китайская «заумь» Александра Чачикова // Вестник Восточного Института. 2001. Т. 7. №1 (13). С. 20–23.

Никольская 2002 — Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002.

Обнорский 1957 — Обнорский П. [рец. на:] Орфографический словарь русского языка. М., 1956 // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1957. Т. XVI. Вып. 4.

Перцова 1995 — Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова = Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau, 1995.

Пурин 1996 — Пурин А. Между мифом и стилем // А. Пурин. Воспоминания о Евтерпе: (Статьи и эссе) // Urbi: Литературный альманах. Вып. 9. СПб.: Журнал «Звезда», 1996. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/purin3–13.html#1>.

Пяст 1997 — Пяст В. Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997.

Ревзин 1962 — Ревзин И. И. Модели языка. М., 1962.

Розанова 2002 — Розанова О. «Лефанта чиол...» / Изд. А. Сарабянов, В. Семенихин. М. : RA, 2002.

Соболевский 1902 — Соболевский А. И. Славяно-русская палеография. СПб., 1902. [Изд. 2 — 1906. Изд. 3 — 1908.]

Тименчик 1977 — Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. II // Russian Literature. 1977. Vol. 3. P. 281–300.

Тименчик 2002 — Тименчик Р. Д. Три образчика Мандельштамовской зауми // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri. Venezia, 2002. P. 419–422.

Тименчик 2008 — Тименчик Р. Д. Три образчика Мандельштамовской зауми // Р. Тименчик. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М. ; Иерусалим : Мосты культуры ; Гешарим, 2008. С. 425–429.

Топоров 1989 — Топоров В. Н. Об индийском варианте «говорения языка-ми» в русской мистической традиции // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 23. 1989. S. 33–80.

Флакер 1993 — Флакер А. Разгадка Ропса // Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову = Readings in Russian Modernism. To Honor V. F. Markov / Ed. by R. Vroon, J. Malmstad. М., 1993. (UCLA Slavic Studies. New Series ; Vol. I). С. 97–101.

Харджиев 1975 — Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых // Svantevit. Jansk tidsskrift for slavistik. Erg. 1. № 1. С. 34–42.

Харджиев 1997 — Харджиев Н. И. Статьи об авангарде : в 2 т. Т. I. М., 1997.

Хлебников 2001 — Хлебников В. Собр. соч. : в 3 т. СПб., 2001.

Цивьян 2010 — Цивьян Ю. На подступах к карпалистике. М. : Новое литературное обозрение, 2010.

Циглер 1982 — Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis / a cura di L. Magarotto, M. Marzaduri, G. P. Cesa. Venezia, 1982. (Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucaso-logia dell'Università degli Studi di Venezia ; 13). P. 231–258.

Черняков 2001 — Черняков А. Н. Заумь как лингвистический феномен // Языкознание: современные подходы к традиционной проблематике. Калининград, 2001. С. 190–202 (см. также: URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm).

Черняков [б. г.] — Черняков А. Н. Заумь: «язык» или «речь»? (Хлебников, Кручёных и другие) // Конференция «Доски судьбы» и вокруг: эвристика и эстетика». URL: <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/doski/programma.htm>.

Чуковский 1914 — Чуковский К. Образцы футуристических произведений: Опыт хрестоматии. Шиповник. Кн. 22. СПб., 1914. С. 95–154.

Шапир 1993 — Шапир М. И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы»: фоническая структура) // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову = Readings in Russian Modernism. To Honor V. F. Markov / Ed. by R. Vroon, J. E. Malmstad. М., 1993. С. 299–307.

Шапир 2000a — *Шапир М. И.* О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Мир Велимира Хлебникова 2000. С. 348–354, 812–814.

Шапир 2000b — *Шапир М. И.* О поэтическом языке произведений Хлебникова: Обсуждение доклада Р. О. Якобсона в Московском Лингвистическом кружке / Вступительная статья и подготовка текста М. И. Шапира // Мир Велимира Хлебникова 2000. С. 90–96, 766–773.

Шаргородский 2013 — *Шаргородский С.* Безумство храбрых. Русский футуризм и дискурс вырождения: вокруг «Футуризма и безумия» Е. Радина // Авангард и остальное : сб. ст. к 75-летию Александра Ефимовича Парниса. М. : Три квадрата, 2013. С. 283–312.

Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

Якобсон, Поморска 1982 — *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. Иерусалим, 1982. С. 87.

Янгфельдт 1992 — *Янгфельдт Б.* Якобсон — будетлянин. Stockholm, 1992.

Jakobson 1966 — *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. IV: Slavic Epic Studies. The Hague ; Paris, 1966.

Jakobson 1979 — *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague ; Paris, 1979.

Janecek 1980 — *Janecek G.* Kručenyč and Chlebnikov Co-authoring a Manifesto // Russian Literature. Vol. VIII. P. 483–498.

Janecek 1981 — *Janecek G.* Baudoin de Courtenay versus Kručenyč // Russian Literature. Vol. X. № 1. P. 17–29.

Janecek 1984 — *Janecek G.* The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900–1930. Princeton, 1984.

Janecek 1996 — *Janecek G.* Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996.

Markov 1968 — *Markov V.* Russian Futurism: A History. Berkeley ; Los Angeles: University of California Press, 1968.

McVay 1976 — *McVay G.* Alexei Kruchenykh: The Bogeyman of Russian Literature // Russian Literature Triquarterly. 1976. № 13. P. 571–590.

Nilsson 1979 — *Nilsson N. Å.* Kručenyč's Poem 'Dyr bul ščyl' // Scando-Slavica. Vol. 24. P. 139–148.

Perlof 1986 — *Perlof M.* The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago, 1986.

Pomorska 1968 — *Pomorska K.* Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience. The Hague, 1968.

Steiner 1978 — *Steiner G.* On Difficulties and other Essays. Oxford, 1978.

ЗАМЕТКИ О ЗАУМИ 2–3

Поэты, художники и заумь

Настоящая статья состоит из материалов, вошедших в доклады на двух конференциях одного и того же проекта: “The Case of the Avant-Garde” / «Дело авангарда» (Амстердам, 2006 г.) и «Художник и его текст» (Москва, 2007 г.). [[Они представляют собой продолжение цикла «Заметки о зауми»¹ (см. об этом цикле выше — в Предисловии в «Заметке...1» на с. 10)]]².

Хорошо известно, что в футуристических изданиях 1910 годов слова и изображения если не равноправны, то гораздо ближе к такому статусу, чем в обычном иллюстрированном издании³, и про-

¹ Г. А. Левинтон. Заметки о зауми. 1. *Дыр, бул, щыл* // Антропология культуры. Вып. 3. М.: Новое издательство, 2005. С. 160–174. [[См. выше, с. 11–39]].

² В московском докладе обстоятельства заставили меня сделать примечание, которое вызвало некоторые отклики и кривотолки, поэтому считаю нужным воспроизвести его. Сославшись на предыдущие свои обращения к теме доклада, я добавил к этому:

Я в принципе считаю подобные автоссылки неприятной обязанностью, долгом вежливости по отношению к слушателям. С удивлением я узнал, однако, что их можно рассматривать и как форму самоутверждения, и в этом, а также в занудстве я был обвинен в интернетной публикации на сайте «Стенгазета». Как будто автор стенгазетного эссе не занудил все конференции разборами «инфинитивной поэзии», как будто он не кричал о подрыве мировой демократии, когда ему не дали прочитать пятый вариант уже опубликованной статьи (к тому же не на тему конференции), как будто мой — не говоря худого слова — оппонент не перепечатывает собственные — даже не статьи — шутки производства 60-х гг.

³ Сошлюсь на недавнюю формулировку: «Таким образом, мы все-таки можем заметить попытки создания на ассоциативном уровне некоторого единства из разнородных текстов и картинок. При всей оригинальности графики (художники: Н. Гончарова, М. Ларионов, Н. Роговин, В. Татлин), на мой взгляд, она все-таки выполняет иллюстративную роль. Хотя роль эта существенно отличалась от мирискуснических принципов» (С. Бирюков. Атлантида авангарда. Нырок второй:

тивопоставление этих признаков или искусств почти снимается, с одной стороны, в литографированном рукописном почерке — обычно художника — как способе подачи словесного текста, с другой, в зауми, отчасти приближающейся не только к «фонетической», но и к фигурной или оптической поэзии. Поэтому исследование зауми и вообще авангардной поэзии имеет особое отношение к вопросу о словесных и изобразительных текстах (это касается в основном Заметки 3).

Прежде чем перейти к собственно литературным примерам и заметкам, хочется напомнить, что взаимодействие этих элементов, изобразительного и словесного искусств, имеет место не только в пространстве иллюстрированной книги или таких изобразительных жанров, как, скажем, лубок, плакат и т. д., или же целых традиций, как китайская живопись, — но и в пространстве классической картины. Название картины, бесспорно, относится к «рамочным» элементам в самом буквальном смысле слова, тем не менее зритель видит его вместе с изображением. Здесь может включаться и чисто литературная игра, т. е. названия картин могут выступать в роли «текста художника». Так, название картины Н. Гончаровой «Лучистские лилии» (1913) отражает или обыгрывает название картины М. Ларионова «Лучистые линии» (1911) и, может быть, тему лилии, упоминавшуюся Крученыхом в связи с проблемой зауми (см. ниже). Ее же название «Электрический орнамент», возможно, содержит каламбур — помимо различных элементов композиции, которые могут ассоциироваться с *электричеством* (искры и т. д.), есть и несколько элементов цвета *электрик*⁴.

I. «Манч! Манч! Манч!» (Заметки о зауми 2)

Как я сформулировал в первой «Заметке о зауми», задача в значительной степени заключается в том, чтобы многие примеры зауми explain away, т. е. объяснить так, чтобы зауми (то есть иллюзии зауми) не стало⁵. [[Такое отношение зауми у меня возникло очень

Как трудно мертвых воскрешать, или хорошая фамилия для испанского графа // Toronto Slavic Quartrely. 2009. 29 URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/29/biryukov29.shtml>.

⁴ Обе картины Гончаровой и «Лучистые линии» Ларионова были представлены на выставке «Футуризм» в Музее изобразительных искусств в Москве в 2008 г. [...]

⁵ К зауми Хлебникова — ср. еще разбор зауми в пьесе «Боги»: М. Л. Гаспаров. Считалка богов (о пьесе В. Хлебникова «Боги») // М. Л. Гаспаров. Избр. статьи.

давно, наверное почти сразу после того, как я смог преодолеть юношеское восхищение любым необычным текстом, а тем более лишенным мотивировки]]. Именно поэтому меня в свое время так обрадовала публикация статьи Гордона Мак Вея [[см. выше, с. 16]], где впервые, насколько я помню, было сказано, что «Высоты» Крученых, стихотворение с подзаголовком «Все-ленский язык», состоящее из одних гласных, имеет вполне внятную мотивировку: это гласные, выписанные из *Символа веры* (первая строка *е у ю < Верую*). Сходный случай В. Ф. Марков объяснил как набор гласных из другой молитвы — «Отче наш». Эти примеры я уже цитировал в Первой заметке цикла, как и некоторые другие сходные объяснения. Я подозреваю, что на самом деле сочинять зауи [[как заявлял Крученых: «я называю лилию ЕУЫ»⁶]], как и настоящий абсурд, совсем не просто, и многие примеры зауи окажутся на самом деле иностранными словами или еще чем-нибудь — но все же *мотивированными* звуко сочетаниями, а не чистой глоссолалией (мотивируемой только гипотетической фоносемантикой).

Я говорил уже однажды в докладе на XI Лотмановских чтениях о словах *Манч! Манч! Манч!* — предсмертных словах *Эхнатена* в «Ка» Хлебникова. Вяч. Вс. Иванов, опираясь на работы Р. О. Якобсона, предложил для них оноματοпеическое (фоносемантическое) объяснение (см. ниже). То, что я предлагаю далее, это не альтернативное, а параллельное объяснение, в том смысле, что одно не может заменить другое; объяснение фоносемантическое и «генетическое» (выводящее зауиные слова из «умных» или представляющее их как некоторый трансформ обычных языковых знаков) — это объяснения на разных уровнях.

Всегда существует некоторый ряд параллельных возможных объяснений, причем если соотносить эти объяснения с аспектом «порождения» (говоря языком 1960-х годов, «грамматика говоря-

М.: Новое литературное обозрение, 1995 и др. издания этой работы. Там же отмечен отголосок восклицания Эхнатена в этой пьесе: «в “Мэнч! Манч! Миу!” (реплика Венеры) содержатся предсмертные слова Эхнатэна из “Ка” “Манч! Манч!” (контекст цитаты см. выше, с. 17, сн. 17).

⁶ [[С большим опасением позволю себе спросить, не отразилась ли эта многократно цитировавшаяся фраза в набокковском «Вечере русской поэзии» (Vladimir Nabokov. An Evening of Russian Poetry): black pools of sound with “I”s for water lilies]].

щего») или же аспектом восприятия («грамматика слушающего»)⁷, то фоносемантические объяснения мы решительно предпочли бы связывать со вторым, а не с первым аспектом. См. уже в статье М. Граммона, переведенной Вл. Б. Шкловским:

Сделаем замечание, относящееся ко всем выразительным словам, притом существенно важное в занимающем нас вопросе: *звуки бывают выразительными только потенциально*. Чтобы они стали действительно выразительными, следует, чтобы смысл того слова, где они встречаются, способствовал выражению того, к чему они оказываются пригодными, и выявлял их природные свойства <...> Вообще говоря, все звуки в языке, гласные и согласные могут приобретать выразительное значение, когда тому способствует самый смысл того слова, где они встречаются; если смысл слова в этом отношении содействия не оказывает, звуки остаются невыразительными. Очевидно, что если в стихе имеется скопление известных звуковых явлений, то последнее, смотря по выражаемой ими идее, станут выразительными, либо наоборот⁸.

К этой позиции в основном склонялся и Якобсон, несмотря на некоторые колебания в разные периоды⁹, в частности, характерно, что он всегда четко отделял семантику фонем или ДП от этимологии слов, ограничивая сферу фоносемантики восприятием «уже готовых» слов, а не созданием новых¹⁰: «В поэзии любое явное сходство звучания рассматривается с точки зрения сходства и/или несходства значения. Однако обращенный к поэтам призыв А. Попа: «Звук должен казаться эхом смысла» — имеет более широкое применение <...> Звуковой символизм — это, несомненно,

⁷ См.: Ч. Хоккет. Грамматика для слушающего // Новое в лингвистике. Вып. 4. М.: Прогресс, 1963.

⁸ М. Граммон. Звук как средство выразительности речи // Сб. по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 60 (есть позднейшие переиздания).

⁹ См. последнюю по времени формулировку: R. Jakobson, L. Waugh. The Sound Shape of Language. Bloomington ; London: Indiana Univ. Press, 1979. P. 177–233; ср. об этой проблеме: Г. А. Левинтон. Запоздалые поздравления. 1. Текст и словарь // Studia Ethnologica : труды факультета этнологии. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2004. Вып. 2. С. 221.

¹⁰ См.: Р. О. Якобсон. Лингвистика и поэтика : пер. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 223–224; R. Jakobson. Linguistics and Poetics // Th. A. Sebeok (ed.). Style in Language. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1960.

объективное отношение, опирающееся на реальную связь между различными внешними чувствами, в частности между зрением и слухом. <...> Поэзия не единственная область, где ощущим звуковой символизм, но это та область, где внутренняя связь (pexus) между звучанием и значением из скрытой (latent) становится явной (patent), проявляясь наиболее ощущимо и интенсивно <...> У двух противоположных по смыслу слов фонемные отношения могут соответствовать семантическим, например, русск. /d,en./ «день» и /noč/ «ночь», где в первом — высокотональный (acute) гласный и диззные (sharped) согласные, а во втором — наоборот. Этот контраст можно усилить, окружив первое слово высокотональными гласными и диззными согласными, а второе — низкотональными (grave) гласными; тогда звучание превратится в полное эхо смысла. Однако во французском jour «день» и nuit «ночь» высокотональный и низкотональный гласные распределены обратным образом, так что Малларме в своих “Divagations” («Разглагольствования») обвиняет французский язык в «обманчивости и извращенности» за то, что со смыслом ‘день’ связывается темный (низкий) тембр, а со смыслом ‘ночь’ — светлый тембр. Уорф указывает, что когда звуковая оболочка “слова имеет акустическое сходство с его значением, мы сразу видим это... Но когда происходит обратное, этого никто не замечает”¹¹.

Сходным образом соотносятся два объяснения эпитета Лермонтова «влажные рифмы». В известной статье К. Ф. Тарановского¹² было предложено фоносемантическое объяснение: эпитеты *влажный* и (более ранний вариант) *сладкий* объяснялись как свойства фонем (вернее дифференциальных признаков), участвующих в рифме «на Ю». Позже в моей работе¹³ было предложено параллельное объяснение, основанное на двуязычном каламбуре: *влажные* — *liquida* (плавные) как признак сонантов¹⁴.

¹¹ B. K. Whorf. Language, Thought and Reality / Ed. by J. B. Carroll. New York ; London: MIT-Press, 1956. P. 267 f.

¹² K. Taranovsky. “Süße” und “feuchte” Reime bei Lermontov // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1965. Bd. XXXII, H. 2. S. 114–124; К. Ф. Тарановский. “Сладкие” и “влажные” рифмы у Лермонтова // К. Тарановский. О поэзии и поэтике. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 343–346.

¹³ Г. А. Левинтон. «Как например на Ю» // Russian Linguistics. 1981. Vol. 6. No. 1. P. 81–102.

¹⁴ Очень любопытные примеры, сопоставимые с характеристиками «влажного», цитируемыми в названной работе, можно найти в книге: Н. В. Брагинская.

Перейдем к названному примеру Хлебникова. В *Свояси*¹⁵ он писал: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатэна “Манч! Манч!” из Ка вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собою и ими; теперь они для меня ничто».

Речь идет об эпизоде смерти Эхнатэна в «Ка»:

Дым, выстрел, о страшный крик!

Эхнатэн — черная обезьяна. Мэу! Манч! Манч! Манч!

(падает и сухой травой зажимает рану)

Влажное слово: Византийский ритор об эротическом романе. М. : РГГУ, 2003. См.: Этюды комментатора. «Влажный» — с. 63–72. Здесь в обзоре контекстов слова *ὑγρός* читаем: «В “Эфиопике”, которая и охарактеризована Пселлом как “влажная”, есть контекст, возможно, имеющий отношение к делу: “Мысль влюбленного подобна мысли опьяненного, она нестойка и не задерживается на одном месте, потому что и у того и у другого душа держится на влажной страсти: вот почему влюбленного тянет к вину, а опьяненного к любви” [Hel. 3. 10. 5]. У Ахилла Татия переносный смысл слова “влажный” применен тоже к эротическому контексту: “влажным” называется женское тело, однако смысл здесь не прямой (= “мокрое”), а переносный: “мягкое”, “податливое”; тело юноши (а речь идет о сравнительных достоинствах любви к женщинам и юношам), напротив, не размягчает объятий влажностью плоти, но тела бьются друг с другом, борясь за наслаждение» [Achill. 2. 37. 6; 38. 4]. Однако в античной медицине существовало представление о женском теле как о содержащем сравнительно большее количество влаги, женская плоть сравнивается у Гиппократата с губкой, присутствием избытка влаги объясняются многие особенности женской физиологии, сама способность вырастить плод во чреве (Hipp. De mul. aff. 1. 17 сл.; см. также: King H. Producing Woman: Hippocratic Gynaecology // Women in Ancient Societies: An Illusion of the Night. Ed. L. J. Archer, S. Fishcler and M. Wyke. New York, 1994, p. 106 сл.) [с. 70–71, сн. 118. — Г. Л.]. Значение гибкости, текучести, жидкости, непостоянства выявляется в слове *ὑγρός* и в определении молвы “течет воды резвей (*ὑδάτος ὑγροτέρᾳ*), бежит ветры быстрее, летит крыльев скорей” [Achill. 6. 10. 4] <...> В качестве необязательного эпилога к «влажному слову» добавим, что слова с корнем *ὑγρ-* встречаются у Пселла более 250 раз, а у Платона, например, 60. Это мало что бы значило, не будь такое число абсолютным рекордом среди всех вообще риторов. Для сравнения: из 602 случаев у 28 риторов более 250 приходится на Михаила Пселла. Дионисий Галикарнасский — 6 случаев, Элий Геродиан и Псевдо-Геродиан — 39 (сравнительно большое число связано с тем, что “влажными” у грамматиков называются *liquidā*, звуки, обозначаемые буквами “лямбда” и “ро”, т. е. “плавные” в привычной нам номенклатуре) <...>» (с. 71–73; курсив мой. — Г. Л.).

¹⁵ В. Хлебников. Творения. М. : Сов. писатель, 1986. С. 37; В. Хлебников. Собр. соч. : в 3 т. СПб. : Академический проект, 2001. Т. 3. С. 256. Как известно, это название представляет собой субстантивацию наречия, существующего только в связанном виде: *восвояси* — т. е. к себе, в свое место. Текст был написан как предисловие к несостоявшемуся собранию «Все сочиненное В. Хлебниковым», а название предложено Р. О. Якобсоном.

Голоса. Убит! Убит! Пляшите! Пир вечером!
Аменофис. Манч! Манч! Манч! (умирает).

Объяснение Вяч. Вс. Иванова, опирающегося на Р. О. Якобсона¹⁶:

В этой сцене убийства обезьяна говорит на хлебниковском заумном языке богов. В ранней своей работе Якобсон считал, что мотивировкой употребления зауми служит обезьяний язык¹⁷. Продолжая свои занятия заумью Хлебникова в более широком сопоставительном ключе, Якобсон много лет спустя пришел к наблюдению об особой значимости для нее, как и для типологически сходных явлений глоссолалии в самых разных традициях, сочетаний предназализации с последующим смычным, у Хлебникова — в особенности комбинации носового согласного *н* с аффрикатой *ч*¹⁸. Так получило разъяснение и восклицание умирающего Аменофиса — слова «манч, манч, манч», которые, по отзыву Хлебникова, у него самого «вызывали почти боль»: он «не мог их читать, видя молнию между собой и ими»¹⁹ <...>. Иначе говоря, самоотождествление казалось и сцены убийства обезьяны-Аменофиса, и словесного его выражения. То, что последнее осуществлено на языке богов, типологически являющемся аналогом общения с богом (говорения языками) посредством глоссолалии, связано с тем, что обезьяна — одновременно Аменофис, «бог богов». В этом эпизоде заумное восклицание из трех повто-

¹⁶ Вяч. Вс. Иванов. Два образа Африки в русской литературе начала XX века: Африканские стихи Гумилева и «Ка» Хлебникова // Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 309; ср. также: Он же. Хлебников и наука // Там же. С. 353, 391–394; Он же. Хлебников и типология авангарда XX века // Там же. С. 405.

¹⁷ Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 313 (ссылка Вяч. Вс. Иванова). Мне все же кажется, что под мотивировкой Якобсон понимает здесь просто внутритекстовую мотивацию: «заумные произведения оправданы, например, птичьим языком (“Мудрость в силке”), обезьяньим языком (“Ка”), бесовским языком (“Ночь в Галиции”))» (там же. С. 313) — в последнем случае, кстати, очевидны и аналогии с языком духов, о котором и Хлебников, и Якобсон могли знать из работы: В. Г. Богораз. О так называемом языке духов (шаманском) у различных ветвей эскимосского племени // Известия Академии наук. Серия VI. 1919. Т. XIII. С. 489–495 (совр. переизд. — Кунсткамера. МАЭ им. Петра Великого РАН. Избр. статьи. СПб.: Европейский дом, 1995. С. 97–104).

¹⁸ Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. С. 321–323 (статья «Из мелких вещей Велимира Хлебникова: “Ветер — пение...”», здесь *манч* приводится с ерем на конце — Г. Л.); R. Jakobson, L. Waugh. The Sound Shape of Language. P. 212–215.

¹⁹ В. Хлебников. Творения. С. 37.

ряющихся слов, завораживавших самого Хлебникова, выступает дважды: сперва его произносит раненный выстрелом «Эхнатэн — черная обезьяна», а потом — Аменофис, уже окруженный духами, которые «схватывают Лейли и уносят ее» (534)²⁰.

Один из критиков футуризма в машинописном журнале «Гермес» (антиопоязовском), противопоставляя культу зауми («опоязовско-футуристическим бредням») у раннего ОПОЯЗа и культу Хлебникова у Шкловского и Якобсона — соссюровское понимание слова как двустороннего знака, писал по этому поводу (цитируя приведенное выше признание из «Свояси»): «Дурно пахнут мертвые слова». А мертвые слова — это предсмертные слова Эхнатона [sic!] “манч, манч”, которые произвели нестерпимое действие на Хлебникова, когда он их писал, потом перестали производить. Они не были словами... Хлебников ошибся²¹. Возрождение поэзии может быть только возрождением слова со всей безмерностью его структурных и смысловых возможностей²². [[Полный текст статьи Кенигсберга см. ниже, с. 64–67]]. Повторим, что антизаумный пафос гермесовцев основывался прежде всего на идеях Ф. де Соссюра: если слово — двусторонний знак, единство означающего и означаемого, то заумь не может быть фактом языка. Поэтому следует, видимо, с некоторой осторожностью отнестись к попыткам увидеть в экспериментах заумников аналогии с Соссюром²³.

²⁰ Ссылки на «Ка» даны по тому же изданию (В. Хлебников. Творения).

²¹ В сущности, ту же позицию по отношению к зауми занимает в том же 1922 г. П. А. Флоренский (см. его ркп. «Термин» // Вопросы языкознания. 1989. № 1. С. 121. § I) [[но ср. и благосклонный отзыв: Он же. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 183–184]].

²² М. Кенигсберг. Вырождение слова (К уяснению футуристической поэтики) // Hermes. 1922. № 1, июль. С. [87]. Подробнее о контексте см.: М. О. Чудакова, А. Б. Устинов, Г. А. Левинтон. Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: Машинописный журнал «Гермес» // Пятые тыняновские чтения : тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1990. С. 167–210; М. И. Шапир. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха // Russian Linguistics. 1994. Vol. 18. P. 73–113; Г. А. Левинтон. Из наследия Максима Кенигсберга // Philologica. 2012. Т. 9. № 21/23. С. 334–356. URL: http://www.rvb.ru/philologica/00rus/00rus_contents.htm#009; То же // Res Philologica : Essays in memory of Maksim Il'ich Shapir = Сборник статей памяти М. И. Шапира. Amsterdam : Pegasus, 2014 (Pegasus Oost-Europese Studies, 23). P. 403–428.

²³ См.: А. Н. Черняков. Заумь: «язык» или «речь»? (Хлебников, Кручёных и другие) // <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/doski/ach.htm>; А. Н. Черняков. Заумь

Между тем вопреки интенции Хлебникова, который хотел сделать заумь интернациональным языком²⁴, *манч* было словом (вернее чистой основой), и притом славянским, хотя для Хлебникова здесь противоречия, видимо, не было, и славянская языковая семья вписывалась не в индоевропейскую, а в некую всемирную перспективу. В тех же «Свосях» он пишет о «Ка»:

Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. <...> Увидя, что корни лишь призрак<и>, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки — мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку²⁵.

Славянская проблематика²⁶ возвращает проблему из фоносемантического круга в сферу этимологического родства, сопрод-

как лингвистический феномен // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm. [[Впрочем, ср.: М. В. Акимова. К понятию мотивированности знака в русском авангарде // Дело авангарда = The case of the Avant-Garde / Ed. by W. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008 (Pegasus Oost-Europese Studies, 8). P. 158–163 (с библиографией), а также: R. Vroon. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983 (Michigan Slavic Materials. No. 22). P. 10–14]].

²⁴ Ср. еще одно замечание Хлебникова о *манч(ь)* как о **слове**: «<...> если брать сочетания <...> звуков в вольном порядке, например, бобэоби или дыр бул щ<ы>л. или манч! манч! чи брео зо! то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее» (В. Хлебников. Собр. произв. 1933. Т. 5. С. 235; В. Хлебников. Неизданные произведения. 1940. С. 367). Комментарии см.: М. И. Шапир. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову = Readings in Russian Modernism. To Honor V. F. Markov. Ed. by R. Vroon, J. E. Malmstad. M., 1993. С. 302; Вяч. Вс. Иванов. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Избранные труды. Т. II. С. 333–334.

²⁵ В. Хлебников. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 256. Вяч. Вс. Иванов (Хлебников и наука. С. 379) сближает этот пассаж с метафорой «дебла» (ствола) в «Кургане Святогора». Судя по словам «разнотствующие по красоте листья — славянские языки» (Собр. соч. Т. 3. С. 139), речь идет не только о библейской метафоре листьев-людей (она здесь тоже присутствует), но и о родословном древе языков.

²⁶ О славистических интересах Хлебникова, в том числе лингвистических, и о собирании славянских слов из разных языков для потенциального обогащения русского см.: Вяч. Вс. Иванов. Хлебников и наука. С. 382–384; ср. письмо к Крученыху 1913 (Собр. соч. Т. 3. С. 340).

ного Хлебникову, по словам Мандельштама: «Велемир [sic!] Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную сердцу умного читателя»²⁷.

Позволю себе предположить, что слово *манч* было страшным для Хлебникова, поскольку (сознательно или подсознательно) вписывалось в праславянскую перспективу некоторого круга слов, в том числе его собственного этимологического сближения *меч/мяч* [[ср. подробнее ниже, с. 173–174, сн. 47]]:

Что ты робишь, печенеже,
Молотком своим стуча?
— О, прохожий, наши вежи
Меч забыли для мяча
<...> Знай шатры сегодня дрогнут,
Меч забудут для мяча.
Степи дочери запляшут,
Дымом затканы парчи,
И подковой землю вспашут,
Славя бубны и мячи
(«Написанное до войны». 1913)²⁸,

и в заключительном, 26-м фрагменте поэмы «Война в мышеловке»:

Ветер — пение
Кого и о чем?
Нетерпение
Меча стать мячом. Я умер, я умер,
И хлынула кровь
По латам широким потоком...²⁹) —

²⁷ О мандельштамовской характеристике Хлебникова и связи зауми с воскрешением прошлых состояний языка см. содержательную статью: Ж.-К. Ланн. Мандельштам и футуризм. К вопросу о зауми в поэтической системе Мандельштама // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума = Mandelstam Centenary Conference / Robin Aizlewood & Dyana Myers (eds.). Tenaflly (NJ) : Эрмитаж, 1994. Р. 216–227, особ. — 219–220.

²⁸ В. Хлебников. Творения. С. 88, 90.

²⁹ Там же. С. 465; ср. упоминавшийся разбор Р. О. Якобсона [[ср. также ниже, с. 173–174]].

т. е. *меч* и *мяч* объединены тем, что Хлебников называл «внутренним склонением» (своеобразным *ablaut*-ом), при этом *мяч* противопоставлен *мечу*, как орудие мира, забав, веселья. Но в свою очередь *мяч* в конечном итоге происходит от *мять* (нечто смятое в шарик, например хлебный мякиш) — *мятый*, *мягкий*, т. е. примерно **męč-*. И здесь этимологически близкие или фонетически похожие слова в других славянских языках образуют тот лексический фон, который может объяснить реакцию на этот заузный комплекс. Ср. пол. *męczyć* ‘мучить, терзать, пытаться’, *mącić* ‘мутить, возмущать’, *mączka* ‘мука’ Vs. *męka* ‘мука’, *męczarnia* ‘то же’ при *miąć* ‘мять’, *miękki* ‘мягкий’, *miecz* ‘меч’³⁰.

К такой интерпретации, как кажется, примыкает и позднее стихотворение Крученыха «Муки творчества», в котором начальные строки подразумевают соотношение *мука* ~ *му́ка*:

Сатана, отец и пращур лжи — сгинь!
чур-перечур,
муку — в муку,
во имя мое —
аминь!³¹

Учитывая, что Эхнатэн в «Ка» то ли тождественен черной обезьяне, то ли частично совпадает с ней, можно предположить и другое, параллельное объяснение, более отдаленное, но не невозможное для Хлебникова с его лингвистическими интересами — а именно *манч* как усечение (вокатив? подзывную форму?) англ. *monkey* (с русской палатализацией *k*).

³⁰ Ср. в словарики в письме к Крученыху 22 августа 1913, где предлагаются русские кальки (шишковского типа) для театральных терминов: «*Мучава, борава* — трагедия» (Собр. соч. Т. 3. С. 344).

³¹ «Мирсконца» (из архива А. Е. Крученых: стихи, воспоминания, письма Б. Л. Пастернака). Обзор А. К. Пушкина // Встречи с прошлым. Вып 7. М. : Сов. Россия, 1990. С. 505 (курсив мой. — Г. Л.). [[В изд. Крученыха в «Новой библиотеке поэта» отсутствует]]. Публикация не очень внятно описывает источник, но, видимо, стихотворение входит в «сборники 1948–1950 годов» (с. 502). Для соотнесения с нашим примером важно, что в стихотворении упоминается Хлебников: «насмешкою каменный лик Велимира / если усумнится в себе неподкупный и высокий судия» — среди других писателей: Чехова и метонимически обозначенного Гоголя («световая душа Катерины» — метонимия в духе Андрея Белого и вообще символистского Гоголя, если, конечно, к концу 40-х годов контекст не изменился настолько, что строка о Катерине относится уже к Островскому и Добролюбову).

II. Заумный словарь в поэзии и живописи: Хлебников. Ривин. Магрит. (Заметки о зауми 3)

Не раз упоминалось, что в стихах Хлебникова содержится своего рода словарь — или что сами стихи построены как некий словарь, предназначенный, скорее всего, для толкования заумных слов. Впервые об этом «приеме» Хлебникова упомянул Гумилев: «Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Такие его стихотворения, как «Смехачи», «Перевертень», «Черный Любиль», являются в значительной мере словарем такого возможного языка»³².

Замечательно, что в более раннем отзыве Гумилева о Хлебникове (Письма... с. 120) он сопоставляется с Ремизовым (как визионер, сновидец)³³. «Сны» Ремизова, о которых идет речь, — это³⁴ цикл рассказов «Бедовая доля, ночные видения», напечатанных в 1909 г. К нему, возможно, восходит и знаменитый мотив мертвых голов, продаваемых «вместо капусты» в «Заблудившемся трамвае». В «Бедовой доле» запись 17 называется «Красная капуста»³⁵. Здесь в процессии короля «за слугами тряслись мужицкие телеги, доверху нагруженные красной капустой». В финале, после гибели короля — «Мы закричали ура и бросились качать *автомата*; подбрасывая *автомата* к небу, подбрасывали вместе с ним красную капусту». Капуста связывается, таким образом, со смертью, кровью и далее (через скрытую тему казни) — головами (этимологический каламбур на сарут, подразумеваемый, вероятно, обоими авторами, едва ли требует пояснений).

³² Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 172–173; Н. Гумилев. Соч.: в 3 т. Т. 3: Письма о русской поэзии. М.: Худож. лит., 1991. С. 129–130; Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911–1998. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 18.

³³ Ср., в частности: Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века // Тезисы 1 всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 129–135.

³⁴ Как комментирует Р. Д. Тименчик (Письма о русской поэзии. С. 312, прим. 22).

³⁵ А. М. Ремизов. Бедовая доля. Ч. 1. Зап. 17: Красная капуста // А. М. Ремизов. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1990. С. 329–330. К этой же записи Ремизова восходит упоминание «фресок страшного суда» в «Египетской марке», что, может быть, вводит в нее и Гумилевскую тему — это, как и вопрос о параллельном влиянии Л. Перуца («Мастер Страшного суда»), здесь рассматривать невозможно.

Позже об этом же свойстве Хлебникова (словарях) говорил К. Чуковский, об этой его находке в ряде работ упоминал Вяч. Вс. Иванов³⁶. К числу таких словарных текстов относится, конечно, и «Бобэоби пелись губы»³⁷. [[В более позднем варианте работы М. И. Шапир специально отмечает:

Это стихотворение построено как двуязычный словарь: слева — «заумное» слово, справа — его «умный» перевод. Такая конструкция характерна для Хлебникова: «<...> стремясь к неожиданным неологизмам, он тотчас же давал к ним необходимый перевод в рамках традиционного русского словаря» (Буслаев 1922. С. 144)³⁸],

к ним, возможно, примыкает и «Усадьба ночью Чингисхань».

«Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развился из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы»³⁹.

Число разных словарей и словариков у Хлебникова очень велико, вот далеко не полный перечень:

Словарик 1915 ИРЛИ⁴⁰,

<Неизданная статья>⁴¹,

Вступительный словарь односложных слов 1915 (Т. 3. С. 200–201)⁴²,

³⁶ См.: Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды... Т. II. С. 376–377, 385, 392–394. О словаре у Хлебникова ср.: там же. С. 328–329. Ср.: Вяч. Вс. Иванов. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова... С. 266–267.

³⁷ М. И. Шапир. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова... С. 348–354, 812–814.

³⁸ М. И. Шапир. В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова) // М. И. Шапир. *Universum versus* : Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 2. М. : Языки славянской культуры, 2015. С. 4. Имеется в виду статья: А. Буслаев. Заумники // ЕРМЕШ. 1922. № 2. С. 141–150. — см. ниже в Приложении 1 к настоящей статье (с. 67–71). О знакомстве Шапира с журналом «Гермес» я писал в статье «Из наследия Максима Кенигсберга» (см. с. 47, сн. 22). Текст Кенигсберга см. ниже в Приложении 1 к настоящей статье (с. 64–67).

³⁹ Наша основа // В. Хлебников. Собр. соч. Т. 3. С. 249 — через страницу после сочетания *умирающие слова* (ср. выше отзыв М. М. Кенигсберга).

⁴⁰ Автограф воспроизведен в: Мир Велимира Хлебникова... С. 150.

⁴¹ В. Хлебников. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. С. 179–180 (далее ссылки в тексте в скобках).

⁴² Ср.: А. Е. Парнис. Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов // Роман Якобсон. Тексты. Документы. Исследования. М. : РГГУ, 1998. С. 853.

З и его околица (Т. 3. С. 201–202),
 <Разложение слова> (Т. 3. С. 206–209),
 О простых именах языка (Т. 3. С. 217–220),
 Перечень. Азбука ума (Т. 3. С. 220–221),
 Второй язык (Т. 3. С. 222),
 Наша основа (Т. 3. С. 246–247)⁴³,
 элементы толкования есть и в статье «Художники мира» (Т. 3. С. 240–244),
 Любхо (Т. 3. С. 463–465),
 списки из *Требника троих* (Т. 3. С. 530–532),
 Зангези. Плоскость XV (Т. 2. С. 332–333),
 письма к Крученыху (Т. 3. С. 343 и 344).

У Хлебникова много толкований к отдельным словам (неологизмам) и тем более к парадигматическим элементам (самое известное — «Слово о Эль»), но словарь — список с толкованиями — это, видимо, полноправный поэтический прием. Более того, этот прием (отчасти вопреки тому, что сказано в «Нашей основе») может применяться не только к заумным словам, а выходить за рамки заумной лексики, отождествляя (толкую) вполне «традиционные» слова⁴⁴ (в этом смысле сближаясь, может быть, с опытами сюрреалистов — см. ниже).

Пример такого словаря («переименований слов»):

Годы, люди и народы
 Убегают навсегда.
 Как текущая вода.
 В гибком зеркале природы
 Звезды — невод, рыбы — мы,
 Боги — призраки у тьмы⁴⁵.
 (1915)

⁴³ Об этом глоссарии (на Ч) см.: Р. Вроон. О семантике гласных в поэтике Велимира Хлебникова // Поэзия и живопись: Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 358, 376, прим. 2.

⁴⁴ Словари «умных» слов у Хлебникова скорее похожи на соотношение «язык людей — язык богов» в античной традиции, эту аналогию уже отмечали Вяч. Вс. Иванов (Избранные труды. Т. II. С. 393 и др.) и М. Л. Гаспаров (М. Л. Гаспаров. Считалка богов // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. II).

⁴⁵ В. Хлебников. Творения. С. 94; Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. С. 228–229 (зд. дата 1916).

На это стихотворение именно как на образец словаря обратил наше внимание Р. Д. Тименчик при обсуждении и поисках аналогов к другому примеру такого «одноязычного» словаря у поэта, относившего себя к хлебниковской (хотя и не обэриутской) традиции⁴⁶. Это стихи Александра Ривина, также построенные как словарь

Я языка просил у плена:
Будь рыбой — жизнь коротка!
Вот безъязыкая мурена
Живет свободно и гладка,
Без плавников и без зацепок,
Без чешуи и без жилеток,
Без связей сверху на земле
Они гуляют в глубине.

Ты царь! И если Пушкин снова
Тебе подсунет этот стиль,
И если рыба — это слово,
И если совесть — это штиль,
И если время — пароход,
И если люди — круг спасенья,
И если якорь — идиот,
И если в будущем — крушение!

Утюг на шее был фальшив,
А круг спасения горяч,
Поэт, обжегшись, стал спесив,
Танцует по воде как мяч,
И только рыбку соблазняет:
Будь безъязыка и гуляй.
Кто лжет себе, тот это знает,
Утюг на шею и жихляй!

Жихляй с фальшивкою в зубах,
С дешевой рыбкой на губах,

⁴⁶ См.: А. Ривин. Казнь Хлебникова // *Neue Russische Literatur. Almanach* 1. Wien, 1981 — и особенно его черновые стихи, опубликованные в: Г. А. Левинтон. Из черновигов А. Ривина // *Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. С. 739–741. [[См. ниже, с. 246–259]].

Но с рыбаками не играйся,
Как по-еврейски говорят,
Раз изменив, не извиняйся⁴⁷.
Раз извинив, не изменяй.

И если время — пароход
И рыбу тщетно оглушает,
Хоть рыба с мертвым языком
Эпохе плавать не мешает,
И если племя рыбаков
Из всех критических редакций
Лишь трусы
Для большевиков
На всех приходится бодаться.

А я, чужой в любой стране,
Мычу по-рыбьи.

Презираю
Таких марксистов.
В тишине
Они стихи мои вбирают,
А помести я их в печать,
Они бы начали рычать.

Живу, жихляю, умираю
И не желаю замолчать!⁴⁸

Важно отметить роль, которую играет здесь *рыба* — скорее всего под прямым влиянием Хлебникова, и, вероятно, христианского символа рыбы *ἰχθύς*⁴⁹, ее отождествление со *словом* (см. ниже) также подчеркивает христианский аспект (ср. Бог-Слово), но «С дешевой рыбкой на губах»⁵⁰, должно быть, представляет собой цитату

⁴⁷ вар.: не изменяйся.

⁴⁸ Цит. по: Г. А. Левинтон. «Забытый поэт» // Звезда. 1989. № 11. С. 182.

⁴⁹ Другой пример отражения этого Хлебниковского стихотворения (также совмещающий этот подтекст с евангельской темой) это: «И полдень с берега крутого / Закинул облака в пруды, / Как переметы рыболова. / Как невод тонет небосвод, / И в это небо, точно в сети, / Толпа купальщиков плывет — / Мужчины, женщины и дети».

⁵⁰ Предыдущий стих описывает просто вставной («фальшивый») зуб или коронку («фиксу»).

(с инверсией): «На чешуе жестяной рыбы / Прочел я зовы новых губ», где подразумевается (видимо, в обоих случаях) и чисто зрительное впечатление (условная форма рыбы и форма человеческих губ). Стихи «Без чешуи и без жилеток, / Без связей сверху на земле» сопоставимы — первый с «Карасем» Олейникова, второй, гораздо более отдаленно, с: «Между месяцем и нами / Кто-то ходит по земле» в пушкинской «Русалке».

Вторая графическая строфа стихотворения представляет собой словарь, и то обстоятельство, что он дан в условном наклонении, не отменяет этого свойства (может быть, здесь следует видеть опору на язык школьной математической задачи?). Здесь задана некоторая система обозначений или толкований (*рыба* 'слово', *пароход* 'время' и т. д.)⁵¹, и далее она используется для построения простых сообщений. Этот прием поразительно напоминает структуру некоторых картин Р. Магрита, которые представляют собой своеобразные «словарики»: изображения предметов, написанных ясно, без ухищрений, так что в их опознании, отождествлении обычно не должно быть сомнений, подписаны словами, обозначающими другие предметы, например, под женской туфлей написано «луна», а под шляпой-котелком — «снег»⁵².

Прежде чем продолжить эту — чисто структурную — параллель, нужно сразу же оговорить, что ее ни в коем случае не следует понимать в традиционном «источниковом», «подтекстовом» или интертекстуальном смысле. Магрит, кажется, совсем не был известен в 30-е годы в России. Точно так же она не предполагает попытки автора объявить Ривина русским сюрреалистом, хотя в его стихах нетрудно найти и более прямые и «материальные» параллели — т. е. параллели на уровне мотивов, элементов, внешнего и легко распознаваемого сходства, а не структур или приемов, как в данном случае.

⁵¹ Источником могло быть: «В ком сердце есть — тот должен слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет». Не может ли стих «И если совесть — это штиль» быть каламбуром на *штиль* / *стиль*?

⁵² К пониманию предмета у Магрита ср.: Т. В. Цивьян. *Предмет* в обэриутском мироощущении и предметные опыты Магрита // Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993. С. 151–157.

Таких картин у Магрита довольно много, приведу их перечень по представительному каталогу⁵³ (далее приводятся номера по этому каталогу):

51. *La clef des songes*, 1927 (рис. 1).

Рама, разделенная на 4 части, в каждой — рисунок и подпись. Под сумкой написано *Le ciel*, под открытым перочинным ножом — *L'oiseau*, под листом дерева — *La table*, под губкой — *L'éponge*.

52. *La table, l'océan et le fruit*, 1927 (рис. 2).

На некоторой условной плоскости — обломок ветки с листом, над которым написано *la table*, непонятный предмет (куль?), над которым написано *l'océan*, и глиняный кувшин, над которым написано *le fruit*.

53. *Les traces vivantes*, 1927.

Некие огромные следы, предмет, вертикально стоящий, похожий на кабачок или баклажан, дерево, на стволе которого написано: *Femme nue*.

54. *L'espoir rapide*, 1927 (рис. 3).

Неясные формы, возле которых написано — у висящего под «небом» — *nuage*, самого дальнего у «горизонта» — *village a l'horizon*, на переднем плане у вертикального вытянутого — *arbre*, у двух остальных на переднем плане *chaussée de plomb* и *cheval*.

61. *Querelle des universaux*, 1928 (рис. 4).

Пятиконечная звезда и небольшие формы, на которых написано *canon*, *miroir*, *feuillage*, *cheval*.

62. *Le corps bleu*, 1928.

Неправильной формы рама (зеркало?), в двух нижних ее «закоулках» написано *arbre* и *canon*.

83. *La miroir vivant*, 1928.

Пятна, на которых написаны слова: *personnage éclatant de rire*, *horizon*, *armoire*, *cris d'oiseaux*.

84. *L'usage de la parole*, 1928.

Два мазка, или пятна, или, может быть, небесных тела, под которыми подписано: *miroir* и *corps de femme*.

87. *La masque vide*, 1928 (73 x 92).

⁵³ *Rétrospective Magritte: Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 oct. – 31 déc. 1978, Paris; Musée National d'Art Moderne, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, 19 janv. — 9 avr. 1979; Houston, 1978, об этих картинах см. p. 32–35, см. также p. 59–60 два варианта картины Le monde perdu, и p. 60 — La palais de rideaux.*

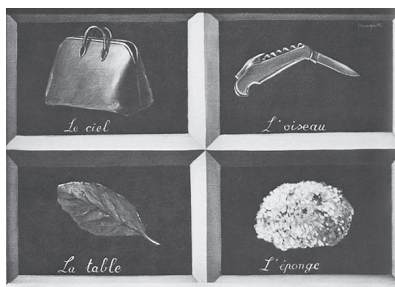


Рис. 1. La clef des songes. 1927

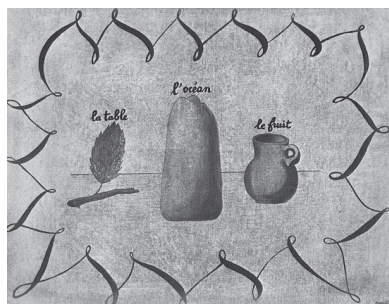


Рис. 2. La table, l'océan et le fruit. 1927

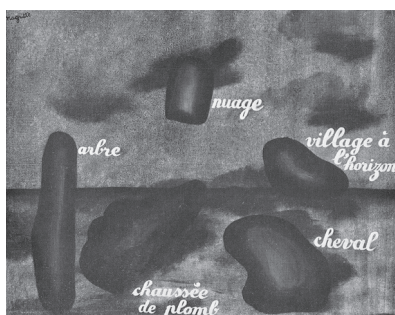


Рис. 3. L'espoir rapide. 1927

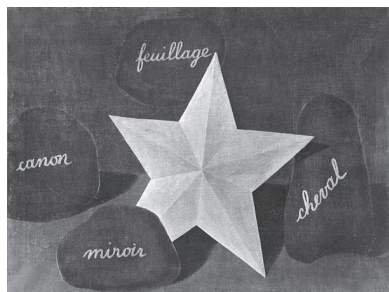


Рис. 4. Querelle des universaux. 1928

Неправильной формы рама, разделенная на 4 части, без изображений предметов, в каждой написано: *ciel*, *corps humain* (ou *forêt*), *rideau*, *façade de maison*.

89. *L'idée fixe*, 1928.

Рама, разделенная на 4 части: горный склон, стена с обоями и часами, женский портрет (Georgette?), небо? (деревянный ящик с голубым дном — это может быть окно).

91. *L'alphabet des révélations*, 1928 ou 1929.

Две части: левая — черная, на ней арабеска из объемной линии, правая — белая бумага (порвана внизу), в ней вырезаны силуэты трубки, ключа, листа, рюмки, в таком же соотношении, как обычно расположены предметы в «словарях».

93. *Le miroir magique*, 1929.

Сиденье от унитаза, в дырке написано *corps humain* (рис. 5).

96. *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), 1929.

101. *La clef des songes*, 1930 (рис. 6).



Рис. 5. Le miroir magique.
1929

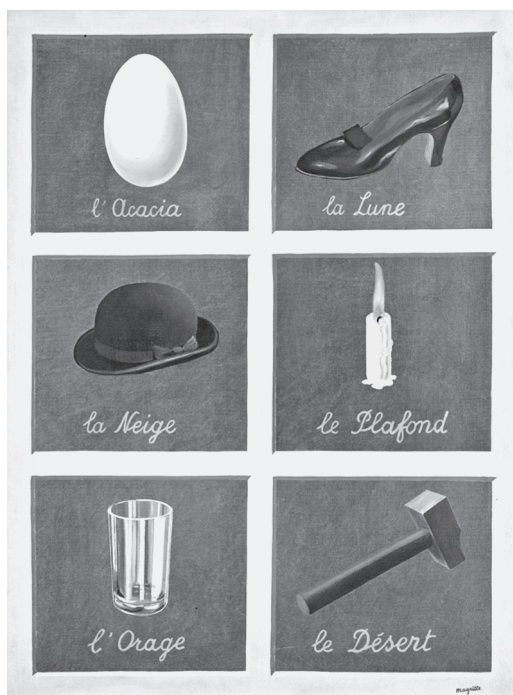


Рис. 6. La clef des songes.
1930

Прямоугольная рама разделена на 6 частей, под яйцом написано l'Acacia, под женской туфлей — la Lune, под шляпой (котелком) — la Neige, под горящей свечой — le Plafond, под стаканом — l'Orage, под молотком — le Désert.

154. Le bon exemple, 1953.

Человек в пальто и котелке с зонтиком, стоит — подпись *Personnage assis*⁵⁴.

Искусствоведы обычно возражают против этого сопоставления, говоря, что это обычная для Магрита смысловая игра. Я уже слышал это возражение несколько раз и не могу понять, чем оно может противоречить моему утверждению, что картина представляет собой маленький словарь (иногда из одного слова, как № 93). Если читать эти картины как утверждение «это не А, а В» (что очевидно для

⁵⁴ Здесь подмена не объекта, а его предиката.

случаев вроде *La Trahison des images* (1928–1929): *Ceci n'est pas une pipe*)⁵⁵, то мы не знаем, какому ряду «верить»: надписи или «глазам своим»? Слон перед нами или буйвол — эту дилемму осознал еще Козьма Прутков. Если же перед нами словарь, то вопрос заменяется другим: что здесь означающее, а что означаемое? Причем традиция словарей и учебников подсказывает, что, скорее всего, изображение является денотатом, а написанное слово — его означающим. Нужно заметить, что сходство названных картин со стихотворением Ривина усиливается благодаря тому, что часть «переименованных» предметов являются частотными элементами, повторяющимися в других картинах Магрита (подобно тому, как слова, получившие определения в начале стихотворения, далее используются в этом новом смысле) — где, видимо, их можно или нужно понимать в соответствии с толкованиями, данными в «словарях».

P. S.

1. К стихотворным «словарям», вероятно, можно было бы подобрать немало примеров, приведем всего два. «В альбом К. Ш.» Я. П. Полонского (1865), начало которого могло отразиться в стихотворении Ривина (и водяные мотивы, и условное наклонение).

Писатель, — если только он
Волна, а океан — Россия,
Не может быть не возмущён,
Когда возмущена стихия.
Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражён,
Когда поражена свобода⁵⁶.

И сравнительно раннее стихотворение Набокова (1921):

⁵⁵ [[Исследователи Магрита объединяют эту картину в одну серию с *La Clé des songes*. Ср. еще картину *Ceci continue non être une pipe* (1952) и *Les deux mystères* (1966)]]; см. часть этих картин в видео на странице: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1761>.

⁵⁶ Курсив мой. — Г. Л.

ХРАМ

Стоял костел незрублены,
а в том костеле три оконечки...

(Стих калик перехожих)

Тучи ходят над горами,
путник бродит по горам,
на утесе видит храм:
три оконца в этом храме
небольшом, да расписном;
в первом светится оконце
ослепительное солнце;
белый месяц — во втором;
в третьем звездочки... Прохожий!
Здесь начало всех дорог...
Солнце пламенное — Бог;
Месяц ласковый — сын Божий;
Звезды малые во мгле —
Божьи дети на земле.

<4 декабря 1921>⁵⁷

Три окошка и последующий параллелизм очень напоминают структуру колядок. Тема прохожего может восходить к *sta, viator* и к его отражению у Цветаевой («Идешь, на меня похожий»). Несмотря на некоторые сходство с «Годы, люди и народы», стихи, вероятно, не стоит возводить к Хлебникову, сходство скорее нужно считать случайным или типологическим, или же обусловленным общим влиянием духовных стихов. С другой стороны, какие-то футуристические стихи Набоков, видимо, знал (достаточно, чтобы каламбурить на фамилии Крученыха в «Подвиге»).

2. Не исключено, что предлагаемый (хотя и не новый!) подход к зауми, в свою очередь, может найти аналоги в сфере живописи. Н. М. Бешенковская (Наталья Червинская) изложила мне свою гипотезу о том, что картины Мондриана могут в той или иной мере рассматриваться как «переписывание» работ Вермеера⁵⁸. В живописи не

⁵⁷ Курсив мой. — Г. Л.

⁵⁸ В середине 1970-х годов С. М. Даниэль показывал мне работы небольшой группы художников, которые переписывали классические картины, превращая их

абстрактной это феномен известный, как переписанные Пикассо «Менины» Веласкеса, серия работ Магрита, «копирующих» известные картины («Мадам де Рекамье» Давида, «Балкон» Мане), но человеческие фигуры на них заменены гробами. Какие-то подобные приемы есть и у де Кирико. Но случай Мондриана, если гипотеза верна, точно соответствовал бы зауми, мотивированной не заумными текстами.

Эта работа основана на двух докладах на конференциях, входивших в Российско-голландский проект:

Заметки о зауми: *Varia* — доклад на международной конференции «The case of the Avant-Garde» («Дело авангарда»). Amsterdam, 7–10 мая 2006 (см. об этом проекте — в предисловии). Ранее в кратком варианте было включено в доклад: Комментарий и подтекст: виды подтекста и интрасемиотическая транспозиция // XI Лотмановские чтения: Комментарий как историко-культурная проблема. Москва. РГГУ, 18–20 декабря 2003.

Заметки о графике — Международная научная конференция «Художник и его текст» (Российско-нидерландский проект «Русский авангард: истоки, развитие, значение»). Москва, Государственный музей А. С. Пушкина, Отдел «Мемориальная квартира Андрея Белого», 2–5 июня 2007.

Впервые опубликовано в материалах 2-й конференции: Поэты, художники и заумь (Заметки о зауми 2–3) // Художник и его текст. Русский авангард: история, развитие, значение. К 85-летию Вяч. Вс. Иванова. М. : Наука, 2011. С. 213–231.

в чистые цветочные массы. Но они, если я правильно понял, рассматривали свои занятия как анализ чужих картин, а не как создание новых.

Приложение 1

НЕИЗДАННЫЕ СТАТЬИ О ЗАУМИ

(из журнала «Гермес»)

Среди дополнений к «Заметкам о зауми 3» есть цитата из М. И. Шапира, он ссылается на статью А. А. Буслаева, в первой части той же статьи («Заметки о зауми 2») я цитирую статью М. Кенигсберга о зауми, по смыслу близкую к Буслаеву, хотя и значительно более интересную и эрудированную. Стоит, может быть, отметить, что критика зауми, основанная на толковании понятия *слова*, появилась значительно раньше, так, в словах Мандельштама: «Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников» — футуризм приравнен к зауми. Любопытный пример, приблизительно синхронный мандельштамовскому — «вызов» поэтам-«заумникам», исходящий из круга «Мезонина поэзии»¹: «Кубофутуристы творят не сочетание слов, но сочетание звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова»².

Мне показалось уместным включить в качестве приложений обе названные статьи Буслаева и Кенигсберга.

Печатаю их самым упрощенным способом, без конъектур и без комментариев. Обстоятельства подготовки настоящей книги, в которую я в самый последний момент решил включить статьи Буслаева и Кенигсберга, как мне кажется, извиняют такую публикацию. Ранее материалы Кенигсберга я печатал без комментария для экономии места³, теперь его и Буслаева приходится выпустить без сопровождения по соображениям не пространства, а времени.

¹ М. Россиянский [Л. В. Зак]. Перчатка кубофутуристам // Вернисаж. М., 1913. [С. 24]. Описание и пересказ см.: А. Крусанов. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор : в 3 т. Т. 1. Кн. 1. С. 614, 741, прим. 2023.

² А. Крусанов. Указ. соч. Т. 1. Кн. 2. С. 83.

³ Г. А. Левинтон. Из наследия Максима Кенигсберга (см. с. 47, сн. 22).

Сохраняется специфическая орфография ж. «Гермес» (я много раз писал о ней: устраняются сдвоенные согласные в заимствованных словах, формы на -ние и т. д. заменяются на -нье). Сохраняю и пунктуацию оригинала, только прямые скобки (слэши) заменяю круглыми. В квадратных скобках указаны номера страниц.

М. М. Кенигсберг

Вырождение слова

(К уяснению футуристической поэтики)

ЕРМНЗ 1, июль 1922. С. [82–87] нenumerов.

Предметом оживленного спора в соответственных научных кругах и во многих литературных и говоря более общо в научно-литературных — является так называемый “формальный метод” в науке о литературе. Уже самое это словосочетание представляется какой-то злостной катахрезой, но не раскрытие его контрадикторности составляет мою прямую задачу. Мне интереснее проследить некоторые мнения, с которыми связано появление этого Альфауна у нас в России, некоторый идейный уклад, на котором могло взроститься это детище.

Было ли это фактически или не было (в значительной мере несомненно было): “формальный метод” идейно связан с эстетикой и поэтикой русского футуризма. Идеи «самовитого» слова и «заумного» языка — вот грунт, придавший живость и свежесть “формалистским” построениям. Самый горячий идеолог этого “нового” метода Виктор Шкловский существенно связан с идеями Хлебникова и Крученых (напр. в сб. “Поэтика” стр. 13 он выписывает целые длинные [82/83] цитаты из «Декларации слова» и др. футуристическихopus’ов). То, что было подготовлено русским декадентством, воспринявшим в лице символистов идеи французского символизма, пересадивших на русскую почву культ звуковой стороны стиха, было доведено и до конца и до абсурда футуристами. Нелепые идеи бальмонтовой «Поэзии как волшебство», магическая штейнеровщина Белого превратились у футуристов в чистое искусство звука, омонима... А это обстоятельство и дало мне право повторить старое имя — декадентство...

Воспитавшийся на идеях символистов и главное выступлений футуристов, “еще более остро поставивших вопрос”, Викт. Шкловский пришел к идее поэзии, как поэтического языка и стал заигрывать с лингвистикой. «История литературы состоит в том, что поэ-

ты канонизируют и вводят в нее те новые формы, которые уже давно были достоянием общего поэтического языкового мышления» (“Поэтика” стр. 26). Понять приведенную глосему чрезвычайно трудно, или вернее просто невозможно. Но из всего контекста сборников по теории поэтического языка (за исключением В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума, попавших туда несомненно по недоразумению) явствует, что поэтика символистов и футуристов, сделавших из сло[83/84]ва звуковую побрякушку, показалась опоязовцам евангельем единственно подлинного искусства слова, и решительно во всем словесном искусстве захотелось В. Шкловскому искать глосем и их сочетаний. А параллельно футуристический борзописец Крученых с упорством маниака стал выискивать в русской лирике сочетанья с союзом «как», чтобы из них построить удручающую нравственно картину анального эротизма (Сборник «Заумники» М. 1922). Опыт Крученых говорит сам за себя, коментариев не требует и соблазнить даже малых сих не может.

Во всем этом существенно иное: та низкая ступень культурного уровня, которая могла привести к возможности видеть в звукосочетаньи — слово, то извращенное сознание, которое могло прийти до навязчивой идеи заумного языка, как будто достаточно зоологическому типу *homo sapiens* раскрыть рот и начать извлекать из него звуки, чтоб это стало тотчас же языком, словом. А между тем имплицитно идеи Шкловского и близких к нему заключали именно эту мысль. И сколько бы ни хотелось смотреть футуристам и близким к ним литераторам и ученым на футуризм, как на ренессанс искусства слова, единственно достойное ему имя — декаданс, поскольку идеологи футуризма отняли у слова его самую существенную специфичность — [84/85] смысл. Поэзи[я] футуристов (в ее наиболее чистом виде, конечно. Отдельные исключения — несомненны) есть декаданс искусства слова. Культура приведшая к пониманию слова как звука («токмо звона») есть культура упадочная, поскольку она отняла у слова его значение знака, его смысл репрезентанта культуры.

Р. Якобсон («Новейшая русская поэзия» Прага 1922.) сформулировал эти идеи в словах «Поэзия есть язык в его эстетической функции» (стр. 11), но ни минуты не задумался над той громадной ответственностью, которую накладывает эта формула. Здесь не продумано и не уяснено ни одно слово. Характеризовать вещь, а слово есть вещь, по ее функции значит самой вещи совершенно не замечать. Но еще требует уяснения термин эстетический, а это

ни футуристы, ни Якобсон, ни <sic!> дают и дать не могут. «Эстетический» — это есть особый момент сознания в который может быть введен любой предмет, любое соотношение предметов, данные в чистом созерцании до и вне логического и онтологического оправдания и уяснения. Сознанию в его целостности корелативно выражение. Эстетические моменты сознания должны найти соотносительно и эстетические моменты в структуре слова. И эти моменты есть прежде всего [85/86] и по преимуществу моменты выражения целостности предмета и предметных отношений — моменты имени и композиции. Дифференциация синонимов по внутренней форме (в терминологии Антона Марти)* есть одна из характеристик эстетических моментов в структуре слова и если для логической характеристики языка безразличен «этимон» сопровождающий предметное отношение, то эстетический характеризуется именно им. Подробности не может быть здесь места. Важно следующее. Искусство слова у которого нет эйдолологии (термин Н. Гумилева. «Анатомия стихотворения», Сб. «Дракон» I) не может претендовать на искусство эстетического слова. Борьба с образом, с содержанием приводит к кризису слова, сходящего на простое звучание. Поэзия затемняющая свой предмет выражения, разрушающая сферу его логических и формально-онтологических отношений, тем самым разрушает его вообще, разрушает его и как предмет эстетический. Поэзия символистов начала, а поэзия футуристов завершила обеспредмечивание искусства слова. В этом смысле она была поэзией упадка, в смысле упадка искусства слова. Возрождение поэзии надо [86/87] ждать от той школы, которая сумела преодолеть символистический туман, которая усмотрела в слове всю *его* логическую, а значит и эстетическую значимость, которая подлинно устремилась дать слово как такое со всей его безмерной мощью, не убоилась ее, пустилась в легкую игру со всем богатым миром слова, почти забыв о том, что слова звучат, т. к. звучат они или смотря, сущность их мало колеблется от этого. «Дурно пахнут мертвые слова». А мертвые слова — это предсмертные слова Эхнатона “манч, манч”, которые произвели нестерпи-

* Внутренняя форма, как некоторый посредствующий член между именем и именуемым предметом. Ср.: Gesam. Schr. II, 2 особ. стр. 68 сл. Эстетически организована особенно фигурная внутренняя форма, — см. [Husserl. Logische] Untersuch. I стр. 134 сл. Учение Марти должно быть очищено от некоторых психологизмов; ср.: Гусерль Log. Unt. II гл. IV.

мое действие на Хлебникова, когда он их писал, а потом перестали производить.

Они не были словами... Хлебников ошибся.

Возрождение поэзии может быть только возрождением слова со всей безмерностью его структурных и смысловых возможностей.

А. А. Буслаев

**«Заумники». (По поводу последних книг
Ал. Крученыха)**

ЕРМНЭ 2, декабрь 1922. С. 141–150

Футурист-заумник Алексей Крученых, обнародовав свои «Фактуру слова», «Сдвигологию русского стиха» и «Апокалипсис в русской литературе», повторил рекорды Виктора Шкловского, выпустив одновременно тремя разными изданиями по существу одну и ту же книжку. Повторяя в основном друг друга, они разнятся лишь относительной толщиной двух последних из указанных работ в сравнении с «Фактурой слова», толщиной, зависящей от ненужной перепечатки некоторых мест внутри даже отдельной работы и в гораздо меньшей степени от небольших варьаций самого текста.

Невежественность Крученыха в вопросах языка общеизвестна: и какая либо полемика с ним по существу вряд ли нужна. Однако, эти книжки, изданные в серии «теории» МАФа (Московская Ассоциация футуристов) могут рассматриваться и как официальные [141/142] декларативные выступления наших футуристов.

Лет десять — двенадцать тому назад футуристами был брошен решительный вызов вековой литературе, и тогдашние их декларации естественно могли привлечь к себе внимание всех уставших от бесконечной добролюбивщины и писаревщины второй половины девятнадцатого века в России. А совсем недавно людогусь Маяковский оповещал уже в газетной статье о замечательных достижениях русского футуризма «в теоретическом отношении» и сообщал, что неожиданным даже для Европы открытием некоего конструктивизма, нового вида «производства из всякого хлама драгоценнейших вещей», наши футуристы наносят несокрушимый удар всем больным вопросам и проблемам культуры. Правда, что у самого Маяковского была одна существенная оговорка. А именно, та, что людогуси отличаются весьма поверхностным

взглядом на вещи, но даже с большим удовольствием считаюсь со столь искренним признанием, мы не делаем, как будто ошибки, желая разобраться в действительных итогах «отечественных» достижений (Крученых считает себя значительно национальнее Пушкина) в области наиболее существенных [142/143] теоретических проблем культуры слова и мысли.

В силу издания МАФом в серии теории лишь работ Крученыха ограничиваем поле анализа лишь ими. Считаюсь же с невежественностью автора и мало интересуюсь его лирическими излияньями (главы: «Черт и речетворцы», в большей части — «Тайные пороки академиков» и т. п.), сосредоточиваем наше внимание лишь на основных вопросах, постоянных коньках зудесника Алексея Крученыха.

Таковыми нам представляются: 1) «заумный язык», 2) «сдвигология».

Не имея в виду диссертации, разрешаем себе пользоваться фрагментарной формой в изложении своих замечаний.

1. ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК. В первом номере настоящего журнала в статье «Вырождение слова» М. Кенигсберг уже дал достаточный в общем анализ положений «заумников», в частности Хлебникова и вполне верно сформулировал деятельность последнего, как ошибку экспериментатора. На абсурдность терминов «з а у м н ы й язык, з а у м н а я речь» — указывалось и ранее. Вполне элементарно, конечно, в этом термине вскрывается грубое противоречье [143/144] поскольку к сущности понятия «язык» относится то, что он должен быть в ы р а ж е н ь е м з н а ч е н и й, и поскольку, следовательно, формы языка корелативны модусам сознания.

Говорить о заумности языка совершенно то же, что утверждать неодушевленность человека или сыпучесть воды. Замечу, кстати, что только фантазия может видеть в Хлебникове «заумника». Несмотря на все чудачества, счастливое чутье словесника возобладало в нем и стремясь к неожиданным неологизмам, он тотчас же давал к ним необходимый перевод в рамках традиционного русского словаря. Не таков — до известной степени, ученик Хлебникова — Крученых. Он много безталаннее и что еще хуже упрямее своего вдохновителя. И, как маньяк, продолжает он твердить явную бессмыслицу, наивно веря в истинность своих произвольных мнений о бессмысленности языка вообще и языка поэтов в частности. Позволим себе, однако, в целях дальнейшего сопоставления, несколько выдержек из самого Крученыха.

Из «Декларации заумного слова»:

«...художник волен выражаться не только общим языком, но и личным, и языком, не имеющим определ[144/145]енного значения, заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее. (пример: го оснег кайд и т. д.)

Заумь — первоначальная форма поэзии.

К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся... в) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика: он какой то эдакий, у него четырехугольная душа, — здесь обычное слово в заумном значении... с) когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство). д) когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, любовь (восклицанья, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет.)

...Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная...

...Таким образом надо различать три основные формы словотворчества:

I ЗАУМНОЕ, II РАЗУМНОЕ и III НАОБУМНОЕ — случайное: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же отчасти относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заиканье, сюсюканье и пр...» При этом [145/146] заумное и наобумное очень близки друг к другу. На стр. 20 «Сдвигологии» Крученых прямо говорит, что «наибольшая степень наобумного в заумном — там и образы и слова выскакивают неожиданно даже для автора».

Существенно еще одно утверждение автора «Фактуры слова» — «заумный язык... воспринимается легче, почти без мысли (хотя для новичков и враждебно настроенных может оказаться и труднее обычного)».

Итак одновременно заумь «свободна от конкретного смысла, она бессмысленна и лишь не имеет определенного значения, или даже просто имеет, но в форме намека и не для новичков вполне понятна (?) (простая метафора — четырехугольная душа — сочтена за бессмыслие и отнесена к области заумного). И совсем непонятно каким образом относится к сущности языка как такого заиканье, ляпсусы, опечатки? Нужно действительно «потерять рассудок», чтобы сказать подобную белиберду. Существенна, конечно, для Крученых ссылка на детский лепет. Р. Якобсон (Нов[ейш]ая

русская поэзия. набросок первый. Хлебников) со свойственным ему талантом также стремится обособить теорию заумного языка, на детском лепете и считалках. Но, конечно, и здесь большое недоразумение, так как языка мы в данном случае не имеем. Имеются же лишь те, или другие звуковые вещи. И только. Рассматривать их, [sic!] как выражение значений мы не можем, а иначе они не язык. Если же в отдельном случае у ребенка наличествует понимание произносимых им комплексов звуков, то это уже не лепет и причем тогда здесь заумность*.

Но вернемся к Крученым. Для него (как и для А. И. Терентьева) всякий действительный поэт все же есть поэт «заумный» и мастерство поэта по его мнению означает «думать ухом, а не головой...» Это не мешает ему, однако, давать своим стихотворениям заглавия на обыкновенном русском языке и пользоваться последним, подобно Хлебникову, как переводом для своих неологизмов. «Чередование обычного и заумного языка» («Сдвигология» стр. 34) им приемлется и утверждается. К чему же тогда все остальное словоблудье? И какая, в конце концов, беспомощность! [147/148]

Как пример отчетливого противоречия в положениях о заумном языке у Крученок приведу еще одно место из «Декларации слова, как такового»:

«Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восставлена».

И рядом с этим Крученок иронизирует над мнениями о языке своих противников, литературных критиков: — язык — ясный, чистый, звучный, приятный и т. д. Можно ли быть более фальшивым?

II. Несколько слов еще по поводу «Сдвигологии». И здесь основное остается непонятным.

Где прежде всего точное определение самого сдвига. Слияние двух звуков, или двух слов, как звуковых единиц, в одно звуковое пятно, — говорит Крученок — назовем звуковым сдвигом. Пример: «Узрюли русской Терпсихоры...»; «Незримый хранитель могу-че-

* Приведением к ясности этого положения рецензент многим обязан Н. Н. Волкову. [Прим. А. Буслаева].

мудан». «Чемодан» по Кручоныху сдвиг, в то время как «могу» в приведенном контексте слом. [148/149]

Не то, однако, сдвиг в синтаксисе. Сюда Крученых относит такие случаи как:

...панталонах болтает па
глазами лезу лестницу... (из Хабиас).

То-есть как раз то, что в отношении звуков было сломом. И затем. Крученых спрашивает — много ли сдвигов. И отвечает так: «Недоверчивый читатель подумает, что я выискивал у авторов их редкие, случайные ошибки, но если он откроет любого поэта особенно современного — он сам найдет их на любой странице, и чем поэт бездарнее, безголосее, тем сдвигов больше и самых ко-рявых, ненужных, неожиданных для самого автора...» («Сдвиго-логия» стр. 14).

Столь отрицательное отношение к «неожиданностям для самого автора» невольно удивляет, если вспомнить приведенные ранее места из «Декларации заумного слова», где такая неожиданность ставится в особую заслугу, выставляется как особо высокое качество поэтов-заумников. Но в дальнейшем со страницы 35-й Крученых впадает в еще более явное противоречье.

Оказывается, «что заумный язык всегда (?) сдвиговый язык; что сдвиг вообще — одна из важнейших частей стиха; сдвиг — стиль современности; [149/150] сдвиг — вновь открытая Америка».

Ну что ж! Если принять обе Крученыха⁴, то вывод только один: самые бездарные и безголосые поэты (поэты ли все ж?) — именно заумники. Это очень искренняя и верная оценка самого себя, хотя и достигнутая неправильным путем.

Декабрь 1922. Москва

⁴ Здесь пропущено какое-то слово, несомненно, латинским или греческим шрифтом. Приблизительно, самое общее его значение ясно из контекста («утверждения», «точки зрения»...), но здесь явно стояло что-то более конкретное.

Приложение 2

НЕСКОЛЬКО ЖИВОПИСНЫХ ПОДТЕКСТОВ В АВАНГАРДНОЙ ПОЭЗИИ



*Л. Гиберти. Сотворение Адама
и Евы*

Говоря о живописных ассоциациях поэтических текстов — и чаще отдельных строк или строф, трудно удержаться от обращения к конкретным изобразительным («иконическим») подтекстам подобных стихов. Я занимался этой проблемой (или этой игрой) начиная с 1982 г., когда делал доклад о живописных подтекстах Мандельштама на конференции в Таллинне¹ через день после смерти Брежнева. Однако большинство моих примеров относится к поэзии не

авангардного типа. Для настоящего приложения я выбрал три примера:

Так играл пред землей молодую
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водой
И ребро сокрушенное тер.

И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

(Пастернак. «Мейерхольдам»)

¹ Изобразительные искусства как подтекст искусства слова в русской поэзии начала XX века. Доклад на конф. «Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв.». Педагогич. ин-т. Таллин, 12–14 ноября 1982.



М. К. Чюрленис.
День

Ср. бронзовый барельеф: Lorenzo Ghiberti. Creazione dell'Adamo e Eva — верхняя левая пластина в знаменитых Porta del Paradiso — восточных дверях флорентинского баптистерия².

И еще не успеет
ночь, арапка,
лечь, продажная,
в отдых,
в тень, —
на нее
раскаленную тушу вскарабкал
Новый голодный день.
(Маяковский. «Война и мир»)

Картина Чюрлениса «День», она представляет собой летний пейзаж, но контуры леса образуют мужскую фигуру, как кажется, карабкающуюся на землю³.

Не ошиблась, Райнер, рай — гористый,
Грозовой? Не — притязаний вдовьих —

² Скопировано из Википедии: https://it.wikipedia.org/wiki/Porta_del_Paradiso#/media/File:Paradies_tuer_florenz.jpg.

³ Скопировано: <https://www.wikiart.org/ru/mikaloyus-chyurlyonis/den-1904> (Общественное достояние).



М. К. Чюрленис. Рай

Не один ведь рай, над ним — другой ведь
 Рай? Террасами? Сужу по Тартам —
Рай не может не амфитеатром
 Быть. (А занавес над кем-то спущен...)

(Цветаева. «Новогоднее». На смерть Рильке. 1927)⁴

— Чюрленис. «Рай» — с амфитеатром или во всяком случае полу-
 круглой лестницей⁵.

⁴ Ср. к этому: Вяч. Вс. Иванов. «Поэма воздуха» Цветаевой и образ семи небес // Вяч. Вс. Иванов. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. II. С. 649.

⁵ В кн.: Чурлянис / Текст Б. А. Лемана. 2-е изд. Н. Н. Бутковской. Пг., 1916. Между с. 20 и 21.

ИЗ ИСТОРИИ ПОЛЕМИКИ «ЛЕВОГО» И «ПРАВОГО» ФОРМАЛИЗМА: БРИК О ЗАУМИ ХЛЕБНИКОВА

1. Признак (прозвище) «левого» формализма обычно закреплялся за членами раннего ОПОЯЗа и первого поколения МЛК. «Правым» формализмом называли иногда позицию Жирмунского, Виноградова, разного рода компромиссные течения. Это название, несомненно, применимо к группе журнала «Гермес», который издавала часть 2-го поколения МЛК, прямые ученики Г. Г. Шпета, резко антифутуристического и антиОПОЯЗовского направления (противники «опоязовско-футуристических бредней»). Особенно неприемлемой была для них заумь и ее пропаганда, которую они критиковали с позиций Соссюра (см. ниже).

2. Вненаучный, поэтический контекст формализма первоначально сводился почти исключительно к авангарду. Очень показательна оговорка Э. Станкевича, который, говоря на эту тему, неточно процитировал название книги Кристины Поморской: «Russian Formalist Theory and its Futurist [прав. : Poetic] Ambience»¹. Это, в общем, соответствует содержанию книги, что согласуется в свою очередь с многочисленными мемуарными замечаниями Якобсона². Взаимосвязи ОПОЯЗа, например с Мандельштамом, вошли в круг научных интересов позднее. Между тем сейчас вполне очевидно, что с формализмом был связан не только поэтический авангард, но и более «консервативные» направления (в частности то, что «Гермес» пропагандировал под названием «классицизма»). Замечательно то, что эта проблема и само влияние ОПОЯЗа не исчерпываются 1910–1920-ми годами. В 1991 г. автор

¹ К. Pomorska. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience. The Hague: Mouton, 1968.

² [[См.: М. Умнова. Делать вещи нужные и веселые... : Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа. М. : Прогресс-Традиция, 2013]].

этой работы после продолжительного разговора с И. Бродским с удивлением заключил: «Ваше самосознание ближе всего к ОПОЯЗу». Это было удивительно, потому что, по моим историко-литературным и историко-научным представлениям, он должен был быть ближе к школе Тарановского, к так называемой Семантической поэтике и сходным (более поздним, нежели ОПОЯЗ) позициям (во всяком случае, его стихи давали основание для такого предположения).

3. Уже приходилось цитировать полемическую статью М. Кенигсберга «Вырождение слова» (название, естественно, пародирует брошюру Шкловского): где ОПОЯЗу противопоставляются Соссюр и Гуссерль, а футуристам — акмеизм (в том числе и в теории — статьи Гумилева):

«Дурно пахнут мертвые слова». А мертвые слова — это предсмертные слова Эхнатона [sic!] «манч, манч», которые произвели нестерпимое действие на Хлебникова, когда он их писал, потом перестали производить. Они не были словами... Хлебников ошибся. Возрождение поэзии может быть только возрождением слова со всей безмерностью его структурных и смысловых возможностей³.

Не имело бы смысла так бегло возвращаться к этой теме (несомненно, значимой), но, кажется, полемика «Гермеса» нашла отражение в позднейшей работе одного из основателей ОПОЯЗа. Заметка О. М. Брика «О Хлебникове» (1944) почти вся посвящена отношению Хлебникова к слову. В ней можно усмотреть не только «защиту» словотворчества Хлебникова, но и попытку учесть аргументы Кенигсберга, ср.: «Они не были словами» (Кенигсберг) — «Заумь не есть “заумная речь”. Это именно заумь, внеречевое сочетание членораздельных звуков органов человеческой речи» (Брик). Позволю себе несколько выписок, как кажется демонстрирующих это свойство заметки Брика (курсивом выделены места, которые можно понять как полемику с Кенигсбергом):

³ М. Кенигсберг. Вырождение слова (К уяснению футуристической поэтики) // *Hermes*. 1922. № 1. Июль. С. [87] [[см. выше, с. 64–67]]. Ср.: Г. А. Левинтон. Поэты, художники и заумь (Заметки о зауми 2–3) // *Художник и его текст. Русский авангард: история, развитие, значение. К 85-летию Вяч. Вс. Иванова*. М.: Наука, 2011. С. 213–231 [[см. выше, с. 47, 64–67]].

Хлебников никогда не был эстетом слова. Он никогда не мыслил слова вне того предмета или факта, которые оно должно было обозначить. <...> Хлебников никогда ничего не «выдумывал», не «изобретал». Он открывал. <...> Хлебников не выдумывал слова. Хлебников показывал нам в языке такие стороны, о которых мы не подозревали. <...> Скажут, а как же слово как таковое? Именно, — «как таковое». Слово непременно должно относиться к реальному, — иначе оно «не таковое». <...> Кстати, — «слово греческое, ничего не значащее», — это спичка, не ставшая фишкой. — Но это, конечно, не ‘слово’. Слово не может ничего не значить. Заумь не есть «заумная речь». Это именно заумь, внеречевое сочетание членораздельных звуков органов человеческой речи. Но с того момента, как некое заумное звукосочетание находит себе свою реальность, оно становится словом. Так было с выдуманным словом «хлыщ». <...> Слово для Хлебникова было меньше всего «выразительным средством», слугою мысли и чувства. Слово для Хлебникова жило своей богатой звучаньями и значениями жизнью <...> В чем смысл слов? — Не в том, что они значат, — а в том, что они могут значить. — «В полном смысле слова...» — Что такое этот «полный смысл слова?» Это — все безграничное многообразие сущих и возможных значений слова. <...> А Хлебников писал полными смыслами слов.

Р. С. Добавлю к сказанному, что знакомство Брика с «Гермесом» вполне вероятно, хотя авторы журнала осознавали отношения с ОПОЯЗом и 1-м поколением МЛК как противостояние, они вряд ли скрывали свои взгляды и тексты от старших. Только в середине 20-х годов редакторы «Гермеса» стали осознавать некоторую опасность несанкционированного журнала (Б. Горнунг, например, предупреждал Шпета о том, что не стоит ссылаться на неподцензурный журнал). Однако Брик мог знать и другие аргументы сходного направления, например, из устных выступлений «гермесовцев». Кроме того, аргументы Брика, конечно, учитывали и трактовку зауми как эксперимента в области семантики, выдвинутую Тыняновым.

Довольно похожую на Брика (и возможно учтенную им) трактовку зауми предлагал много раньше О. Мандельштам в статье, первоначально названной «Vulgata»: «[О]тпадает необходимость считать Хлебникова каким-то колдуном и шаманом. Он наметил пути развития языка, переходные, промежуточные, и этот

исторически не бывший путь российской речевой судьбы, осуществленный только в Хлебникове, закрепился в его зауми, которая есть не что иное, как переходные формы, не успевшие затянуться смысловой корой правильно и праведно развивающегося языка» (О. Мандельштам. Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. Т. 2: Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 143).

Впервые опубликовано: Из истории полемики «левого» и «правого» формализма // Русский формализм (1913–2013) : Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. Тезисы докладов. М., 25–29 августа 2013. С. 79–80. Перепечатано (с небольшими сокращениями) в кн.: Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник. Выпуск II. Материалы международной научной конференции «II Бриковские чтения: Методология и практика русского формализма» (Московский государственный университет печати имени Ивана Федорова. Москва, 20–23 марта 2013 года). М.: Азбуковник, 2014. С. 35–36.

II

ХЛЕБНИКОВ.

ЗАМЕТКИ О ХЛЕБНИКОВЕ

ЗАМЕТКИ О ХЛЕБНИКОВЕ

Заметка 1. «Мирсконца»: ударение и сюжет

1. Ударение

Как известно, название «Мирсконца» носят два разных произведения: первое — книга Крученых и Хлебникова (датированная 1913 г., но вышедшая в 1912 г.)¹, второе — пьеса Хлебникова, 1912, опубликованная в 1914 году.

Впервые Крученых (который, видимо, претендовал на авторство этого неологизма) употребил его, еще в раздельном написании, в «примечании сочинителя» к своему стихотворению «Старые щипцы заката»: «Влечет мир с конца[,] в художественной внешности он выражается и так: вместо 1–2–3 события располагаются 3–2–1 или 3–1–2 так и есть в моем стихотворении»².

¹ [[«[Н]ачало декабря 1912, тираж 220 экз.» (А. Крусанов. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор : в 3 т. Т. 1. Кн. 1. С. 525)]]]. Библиографию и анализ книги см.: S. Compton. The World Backward: Russian Futurist Books, 1912–1916. London, 1978; G. Janacek. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930. Princeton, 1984. P. 81–84 и др.; Е. Ф. Ковтун. Русская футуристическая книга. М., [1988]. [[Воспроизведение: А. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца. Подг. текста и предисл. С. Бирюкова, набор, макет и обложка М. Евзлина. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2009. Кажется, есть и другие]].

² А. Крученых. Старые щипцы заката // Пощечина общественному вкусу. М., [1912]. С. 87. Н. И. Харджиев, ссылаясь на это примечание, ретроспективно пишет *мирсконца* слитно: «принцип названный им ‘мирсконца’» (Н. Харджиев. Судьба Алексея Крученых // Svantevit. Dansk tidsskrift for slavistik. Årg. 1. 1975. № 1. Maj. P. 35; там же цитируется из рукописей Крученых 1917–1918 гг.: «мирсконца вернее нульсконца, мир уже умер»). Примерно то же пишет комментатор нового издания (А. Крученых. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / Сост., подг. текста, вст. ст. и примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001): «Это первое стихотворение, построенное по принципу “мирсконца”».

Ср. формулировку непосредственного преемника футуристов (где слитное написание получает дальнейшее наращение: «Эта мысль — “мирсконца” — записанная

Кажется, вполне достоверных сведений о том, как произносил этот неологизм Крученых, не сохранилось (ср. ниже его воспоминания), во всяком случае, тенденция проставлять ударение в названии сборника кажется нам недостаточно оправданной³. Не всегда есть уверенность в ударениях и в других случаях, так, В. П. Григорьев и А. Е. Парнис ставят ударение в письме Хлебникова к Крученыху: «Я не знаю, разделяете ли Вы мое мнение, но для Будетлянина Мирскóнца — это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, т. к. во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут быть поняты, как если смотреть на них с конца; во вторых, на них смотрели только с начала. Итак, измерьте насмешкой разность между вашим желанием и тем, что есть, смотря от второго праха, и будет, я думаю, хорошо»⁴. Что же касается пьесы Хлебникова, то есть достоверное свидетельство Р. О. Якобсона (приводимое в комментарии к «Собранию произведений») о том, что Хлебников произносил название своей пьесы с ударением на предпоследнем слоге.

как одно слово, фундамент футуризма <...> Понимающие слово-мирсконца **только** как символ творческого обновления или чего-нибудь еще, — заскакивают вперед, но неудачно, потому что символическое понимание вещей не дает и отдельного постижения живой и плотской мысли: — мирсконца. Мирсконца пока еще не символ, а только факт. Только петуший голос Алексея Крученых <...> Весь футуризм был бы ненужной затеей, если бы он не пришел к этому языку, который есть единственный для поэтов “мирсконца”» (И. Терентьев. А. Крученых грандиозарь [Тифлис, 1919]. С. 9–11 = И. Терентьев. Собрание сочинений / Сост., подг. [etc.] М. Марцадури и Т. Никольской. Bologna, 1988. С. 225–227 (полужирный шрифт — автора, курсив здесь и далее наш. — Г. Л.).

³ А. Е. Парнис проставляет ударение в названии сборника: «Мирскóнца (авторская форма заглавия)» в комментарии к воспоминаниям Б. Лившица, который пишет это название раздельно (Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 371, 635, прим. 69). Ср. также: Каталог литографированных и гравированных изданий (в кн.: Е. Ф. Ковтун. Русская футуристическая книга. С. 225): «Крученых А. Е., Хлебников В. В. Мирскóнца / А. Крученых. В. Хлебников. Рис. Н. Гончаровой, М. Ларионова, Н. Роговина, В. Татлина. М.: [Изд. Г. Л. Кузьмина, С. Д. Долинского, 1912]. Литогр. текст М. Ларионов, А. Крученых и др. (Книжная летопись № 33950, 10–17 декабря. 220 экз.)». Во всех текстах по старой орфографии *мирсконца* пишется, естественно, через *i*.

⁴ В. Хлебников. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 689. Других изданий письма мы не знаем, поэтому можем только предполагать, что ударение поставлено публикаторами (было бы странно, если бы оно было в тексте письма). С другой стороны, формулировка Хлебникова, как кажется, противоречит известной версии об истории заглавия пьесы.

Об этом же свидетельствует рассказ Крученыха⁵ об обстоятельствах «наречения» пьесы:

Такой же спор возник у нас из-за названия его пьесы «Оля и Поля».

— Это «Задушевное слово», а не футуризм — возмущался я и предложил ему более меткое и соответствующее пьеске — «Мирсконца», которым был озаглавлен также наш сборник 1912 г.⁶

Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склонять:

— Мирскóнца. мирсконцой, мирсконцом.

Кстати, вспоминая, как в те годы Маяковский сострил:

— Хороша фамилия для испанского графа — Мирскóнца (ударение на «о»)⁷.

Вполне возможно, что источником Крученыха или Маяковского был Чехов:

Мое превосходительство ведут на улицу, сажают на извозчика и везут. Я еду и от нечего делать читаю вывески справа налево. Из слова «трактир» выходит «риткарт». Это годилось бы для баронской фамилии: баронесса Риткарт. (Чехов. Скучная история)

Неясно, в какой мере достоверен рассказ Крученыха⁸, странно выглядит ссылка на Маяковского, и вообще обращение со словом,

⁵ А. Крученых. О Велимире Хлебникове. Публикация А. Е. Парниса // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 131; то же в кн.: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / Составление, послесловие, публикация и комментарий Н. Гурьяновой. (Modern Russian Literature and Culture: Studies and texts; vol. 41). Berkeley, 1999. С. 58–59 (без сноски), но тут в первом случае нет ударения (опять-таки, не поставил ли его в другом случае публикатор?).

⁶ Заметим, что сам Крученых в списке своих книг датировал «Мирсконца» 1913 годом (см. работы, указанные в сноске 1).

⁷ Кажется, Р. Якобсон приписывает это слово сочинению М<аяковско>го. (примеч. А. Крученыха).

⁸ На него, видимо, полагался Р. В. Дуганов (В. Хлебников. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза. Вст. ст., сост. [etc.] Р. В. Дуганова. М., 1986. С. 358): [[«Первоначальное название пьесы — «Оля и Поля» — было заменено на «Мирсконца» по предложению А. Е. Крученых (здесь же: «В письме А. Е. Крученых (3. 8. 1913) Хлебников предлагал: «напишите разгля<д>, где бы юность следовала после старости, то, что позже, было бы раньше. Вначале старики, потом младенцы» (Н<еизданные>П<роизведения>, 367)»]. Еще более решительно первенство Крученыха утверждает С. Р. Красицкий: «[А]бсолютно новаторский сборник «Мирсконца». Само же понятие «мирскóнца» стал <sic!> одним из ключевых принципов эстетики футуризма (не случайно позже Хлебников так же назовет одну из своих пьес)» (С. Красицкий. О Крученых // А. Крученых. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. с. 15, курсив мой. — Г. Л.)]].

как будто оно только что придумано, а не было уже названием совместного сборника (или рассказ предполагает другую хронологию событий?). В принципе нельзя исключить и того, что первоначально и Крученых, и Хлебников произносили *Мирсконца* с ударением на последнем слоге, и именно переакцентуация принадлежала Маяковскому. Однако, с другой стороны, трудно вообразить, чтобы Хлебников мог склонять *Мирсконца́* таким образом, как это описано у Крученыха. В любом случае, мы можем утверждать, что в качестве названия пьесы этот неологизм имел (хотя бы и не с самого начала) ударение на 2 слоге.

Совсем недавно была опубликована версия Н. И. Харджиева, изложенная в его письме к С. Сигею [1989], — эпистолярной рецензии на статью Сигея «О драматургии Велимира Хлебникова»⁹, где подчеркивалась кинематографическая природа футуристической драмы (ср. ниже). Сигей утверждал: «Изменение характера ремарки под влиянием кинематографа демонстрировала и пьеса Елены Гуро “Осенний сон” <...> Киномышление оказало заметное влияние не только на драматургическую технику, но позволило футуристам — Велимиру Хлебникову и Алексею Крученых утвердить важнейшую их формулу-лозунг “Мирсконца”. Поэты познакомились в начале 1912 года и начали писать совместно. Одним из своих стихотворений Алексей Крученых дал импульс возникновению пьесы Хлебникова “Мирсконца”. В комментарии к своему стиху <sic!> Крученых писал “влечет мир <и т. д. — см. цитату выше>”. Поэты совместно издали книжку стихов “Мирсконца”, и еще одно стихотворение Крученых в ней может быть воспринято <как> свидетельств[о] о работе Хлебникова над одноименным драматическим произведением:... ангел летел / будто поэт / драму пишет»¹⁰ Н. И. Харджиев отвечает на фактологический аспект этой части статьи: «Пьеса “Мирсконца” называлась “Поля и Оля”

⁹ С. В. Сигов. О драматургии Велимира Хлебникова // Русский театр и драматургия 1907–1917 годов: сборник научных трудов. Л. : ЛГИТМиК, 1988. С. 94–111.

¹⁰ Там же. С. 100, далее следует краткий пересказ основного хода пьесы и ссылка на формулировку Маркова о ее «палиндромичности», однако и сюжет, и его палиндромичность трактуются не как однократный переворот, а как «пульсация»: «ведь после сцены с колясками неминуемо наступает все та же смерть, с которой действие и началось. “Мирсконца” — удивительное предвидение научных гипотез нашего времени, ибо демонстрирует человеческую жизнь в пульсирующем ритме Вселенной: от начала — к смерти, а затем назад, к началу» (Там же). Кажется, ничто в пьесе не указывает на возможность такого чтения.

и была написана до знакомства с Крученых. Здесь связь обратная: Крученых дал пьесе новое заглавие и только!¹¹ А затем написал свое стихотворение, которое напечатал в “Пощечине”. Сборник “Мирсконца” издан не “совместно”, а единолично Крученых’ом. Хлебников никогда ничего сам не издавал (к величайшему сожалению!)» (с. 168)¹².

Сама по себе концепция, обозначенная этим словом, в высшей степени интересна, и в частности, не только в связи с идеей путешествия во времени (в этом смысле невозможно согласиться с формулировкой В. Тренина: «Идея о возможности свободного движения во времени»¹³ — движение здесь отнюдь не свободное, а вполне закономерное, но обратное)¹⁴ и другими подобными

¹¹ «Пьесу “Поля и Оля”, взятую у Хлебникова в 1912 г., Крученых издал в конце 1913 г. под заглавием “Мирсконца” (“Ряв”). Мой друг А. Е. Крученых умел мошенничать не только в карточных играх» (Примеч. Н. И. Харджиева, подчеркнуто им). [[«Ряв»: на обложке — (1908–1914), описание в указателе Тарасенкова — Турчинского: В. Хлебников. Ряв! Перчатки (1908–1914 гг.) / Илл. К. Малевича, Д. Бурлюка. СПб.: ЕУЫ [1914], 32 с. Кажется, этот сборник был первой авторской книгой Хлебникова, без соавторства с Крученыхом, следующей были: В. Хлебников. Творения (1906–1908). М. [Херсон]: Изд. «Первого журнала русских футуристов», 1914 (описание, время и обстоятельства выхода см.: А. Крусанов. Русский авангард. Т. 1. Кн. 2. С. 164, 965). Сформулированный Харджиевым взгляд на Крученыха, по всей видимости, разделял в конце жизни и сам Хлебников, ср. стихотворение «Крученых»: «Ловко ты ловишь мысли чужие» — см. ниже, с. 168–173 (и указанную там статью О. Ронена). Соавторство и отношения Крученыха и Хлебникова рассматриваются в только что опубликованной (посмертно) статье С. В. Старкиной: С. Старкина. Алексей Крученых и Велимир Хлебников как соавторы: новые материалы / подг. текста А. А. Россомехина // НЛО. 2016. № 139. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/3/aleksej-kruchenyh-i-velimir-hlebnikov-kak-soavtory-novye-materi.html>; <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/139-2016/30444-aleksej-kruchenyh-i-velimir-hlebnikov-kak-soavtory-novye-materialy.html>]].

¹² Ср. формулировку (в перечне книг Крученыха): «“Мирсконца” (1912; в книгу были включены стихи В. Хлебникова)» (А. К. Пушкин. «Мирсконца» (из архива А. Е. Крученых: стихи, воспоминания, письма Б. Л. Пастернака) // Встречи с прошлым. Вып. 7. М.: Советская Россия, 1990. С. 497).

¹³ В. Тренин. Льюис Кэррол и его сказка о приключениях Алисы // Детская литература. 1939. № 4. С. 71. [[Видимо, сходная трактовка понимания времени у Хлебникова отразилась в «Бане» Маяковского, ср., в частности, монолог Чудакова с очень хлебниковской формулировкой «Волга человеческого времени»]].

¹⁴ В письме к Крученыху подчеркивается и закономерность инверсии, и, может быть, также идея пространственно-временного континуума: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном поряд-

представлениями (ср., например, книги К. Фламариона), но и с тем, что «мир» воспринимается здесь как явление не пространства, а (или «и») времени: «мирсконца» означает не «переворот» мироздания, а обратное течение времени¹⁵. Однако в этой заметке мы обратимся, прежде всего, не к концептуальной (см. ниже о сюжете), а к фонетической — просодической — стороне неологизма, к отмеченному уже ударению.

Разумеется, такое нетривиальное ударение может объясняться и чисто фонетическими (или, скорее, морфонологическими) причинами: именно в этой просодической форме неологизм может на слух, а не только зрительно, восприниматься как одно («слитное») слово, тогда как сохранение ударения на конечном слоге заставляло бы воспринимать его как синтагму (*мир с конца*). Не исключено, однако, что сдвиг ударения имел вполне конкретный источник, точнее говоря — существовал такой текст, который Хлебников мог воспринимать как своеобразный «прецедент» для своего просодического неологизма (именно просодического, так как само «слияние» синтагмы в слово, повторяем, могло принадлежать Крученыху)¹⁶.

ке» (Творения. С. 689). Так что эксперимент Хлебникова носит более научный характер, нежели фантазии Уэллса, с которым его сравнивает В. Тренин. Ср. также: Вяч. Вс. Иванов. Хлебников и наука // Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II: Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 342–398.

¹⁵ У следующего поколения инверсия биографического времени появляется в стихотворении А. Введенского «Значение моря»: «Чтобы было все понятно[,] / Надо жить начать обратно» (А. Введенский. Полное собрание произведений : в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 116). М. Б. Мейлах приводит в комментарии некоторые параллели у самого Введенского (см.: там же. С. 239, 242, 256) и в приложении IX — реплику Заболоцкого «Раздражение против В<веденского>» (Там же. Т. 2. С. 179): «Ты что же это, дьявол, / Живешь как готтентот, / Ужель не знаешь правил, / как жить на-оборот?» (хотя здесь идея обращения времени неочевидна, *наоборот* может значить просто «наперекор») [[Ср. о Заболоцком, во второй части этой заметки, с. 104]]. Эта тема затронута в ст.: М. Б. Мейлах. Шкап и колпак: Фрагмент ОБЭРИУтской эстетики // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 188–189, 193. Ср. также у современника Хлебникова, вероятно, с аллюзией на «Мирсконца»: «Оттого-то мне и годы впрок не идут — другие с каждым днем все почтеннее, а я наоборот — обратное течение времени» (О. Мандельштам. Четвертая проза // О. Мандельштам. Собр. соч. : в 4 т. М., 1994. Т. III. С. 177 [[Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. М., 2010. Т. 2. С. 356]]).

¹⁶ Если авторство неологизма, вместе с ударением, должно быть приписано Крученыху, то указанный источник не теряет своего правдоподобия, ср. нашу замет-

В знаменитой силлабической драме Симеона Полоцкого «Комидия притчи о блудном сыне» в первом монологе «Сына юнейшего», т. е. будущего блудного сына, встречаем такое двустилишие:

Идеже восток и где запад солнца¹⁷,
славен явлюся во вся мира конца¹⁸.

Есть все основания полагать, что читатель 1900–1910-х годов должен был увидеть в этой рифме сдвиг ударения по сравнению с нормой XX века, причем сдвиг именно в слове *конца*, а не *солнца*¹⁹. При всем «интересе к р<азноударной> р<ифме> у поэтов рус-

ку о возможном источнике «Дыр бул щыл» (Г. А. Левинтон. Заметки о зауми 1. *Дыр, бул, щыл*, см. выше, с. 27–28). Для Маяковского этот источник значительно менее вероятен [ср.: «возненавидел сразу — все древнее, все церковное и все славянское» («Я сам»)]].

¹⁷ [[Любопытно, что этот первый стих, вполне возможно, восходит к строке из духовного стиха, описывающего путь на тот свет: «Течет им [душам] река огненная / От востоку солнца до запада / Пламя пышет от земли до небеси» (П. Бессонов. Калекі перехоже. Ч. 2. М., 1863. С. 236. № 512). Именно сочетание вертикальной и горизонтальной «осей» показывает, что река не просто течет с востока на запад, а охватывает *все* пространство от востока до заката, как пламя — от земли до неба]].

¹⁸ Цит. по изд.: Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). М., 1972. Т. II: Рус. драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / Изд. подгот. О. А. Державина и др. С. 141. [[С. Е. Бирюков справедливо упрекнул меня за отсутствие сведений о доступных Хлебникову изданиях (С. Бирюков. Атлантида авангарда. Нырок второй: Как трудно мертвых воскрешать, или Хорошая фамилия для испанского графа // Toronto Slavic Quartely. 2009. P. 29, fn 4. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/29/biryukov29.shtml>). Я полагал, что их было много, оказалось, что это не так. Библиографию см. в комм. А. С. Демина в указ. издании: Ранняя русская драматургия. Т. II. С. 315. Хлебникову и/или Крученыху могли быть доступны (если не считать книг XVIII века) два издания: Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672–1725 гг. СПб., 1874. Т. 1. С. 296–323; Д. Ровинский. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. 3. С. 8–38 (наши два стиха — на с. 13). Пьеса опубликована здесь без имени Симеона, как лубочная книжка (его имени нет и в указателе к 5 томам), не понимаю, что значит у Демина ссылка на т. IV. С. 250–252 — там описаны совсем другие картинки. Полагаю, что собрание Ровинского было футуристам знакомо, ср., например, «1-ю выставку лубков» 19–24 февраля 1913 (см.: А. Крусанов. Русский авангард... Т. 1. Кн. 1. С. 474–476)].

¹⁹ [[С. Бирюков (там же) отвечает на мою гипотезу: «Можем высказать еще одно предположение: поскольку мать Крученых была полька, то возможно, что он с детства слышал польское “do konca” с ударением на предпоследний слог» — вообще-то *do końca*, с мягким п, но это не мешает сопоставлению. Преимущество моего объяснения в том, что строка Симеона содержит оба компонента сложения

ского авангарда XX в.»²⁰ едва ли кто-нибудь из них стал бы проецировать этот феномен на силлабическую поэзию. Характерно, что и сам исследователь «разноударной рифмы», обосновавший этот термин (прежде она, как правило, называлась «неравноударной»)²¹ — знаток футуризма и авангарда В. Ф. Марков начинает цитированную статью тремя примерами: из частушки, из Симеона Полоцкого (с той же рифмой!): «Егда во свете мысленнаго *солнца* / Крылы си царства покрываше *конца*») и из Хлебникова («Забыли мы, что искони / Проржали вещи кони»)²² — и добавляет: «Существовала ли реально р<азноударная> р<ифма> у силлабиков, пока трудно сказать (скорее всего, нет)».

Уже простое читательское восприятие рифмы предопределяет то, что деформации с большей вероятностью подвергается второй член рифмующей пары (чтобы удовлетворить рифменное ожидание, которое уже задано). Однако есть и более серьезный аргумент. Хлебников вполне мог быть знаком с распространенным в первой половине века представлением (видимо, ошибочным) о безраздельном господстве в силлабическом стихе *женской* рифмы (даже вопреки таким, казалось бы, очевидным примерам, как начало той же «Комидии притчи о блудном сыне»: «Благородние, благочести-

мирсконца. Польский аргумент, вероятно, мог бы сработать в случае рифмы Вяземского, которую уместно здесь привести — из послания, пародирующего В. Л. Пушкина (в письме к Блудову), если бы оно было написано несколько позже (оно датируется 22 января 1817 г., то есть до отъезда Вяземского в Польшу): «Струдом тебе в гостинец / Стихи пустил на конец» (см.: Арзамас : сборник : в 2 кн. / Под ред. В. Э. Вацура и А. Л. Осповата. М. : Худож. лит., 1994. Кн. 2: Из литературного наследия «Арзамаса». С. 407) — рифма тут может быть либо мужская, либо разноударная. О сдвигах ударений в этом послании см.: М. И. Шапир. *Metrum et rhytmus sub speciae semioticae* // М. И. Шапир. *Universum versus : Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. М. : Языки русской культуры, 2000. Кн. 1. С. 99. Вообще же гипотеза совсем не исключает поисков других аналогий, способствовавших оформлению слова *мирсконца*, ср., например, слово *міроколицца* у Дая (указано мне Л. Г. Степановой): «АТМОСФЕРА ж. окружающий шар земной или иное небесное тело воздух <...> міроколицца, колозэмица. Земная міроколицца не подымается от земли и на сто верст. От густоты летней колозэмицы марево в глазах играет» (Даль. *Словарь*. Изд. 2. М. : Гос. изд. иностр. и нац. словарей, 1955. Т. 1. С. 28, п. сл. *атмосфера*)]].

²⁰ В. Марков. В защиту разноударной рифмы // *Russian Poetics* / Ed. by T. Eeckman and D. S. Worth. Columbus, 1983. (UCLA Slavic Studies ; vol. 4).

²¹ См.: В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория [1923] // В. М. Жирмунский. *Теория стиха*. Л. : Сов. писатель, 1975. С. 286, 290, 370, 373 и др.

²² Здесь, вообще говоря, нельзя полностью исключить и сдвиг ударения в слове *кони* (или, наоборот, в *искони*).

вии, / Государие премилостивии»²³, где в лучшем случае можно усмотреть дактилическую рифму). Причем это утверждение распространялось и на те случаи, которые «ретроспективно» можно осознать как «разноударные». В. М. Жирмунский следующим образом суммирует итоги изучения силлабики к началу 20-х годов: «Русская силлабическая поэзия, выросшая под влиянием Польши, также пользовалась исключительно женской рифмой. Поскольку русский языковой материал не подчинялся такому ограничению²⁴, установился обычай искусственного перенесения ударения в рифме на предпоследний слог по польскому образцу. Симеон Полоцкий рифмует, например: *остави — яви* (вместо *явѣ*), *живете — деети...*»²⁵. Не будем здесь возвращаться к старому спору о природе рифмы в силлабике и о характере произношения силлабических стихов²⁶. Достаточно того, что наука начала века, так же как и читательское восприятие, воспитанное на рифме XIX–XX веков, подсказывали Хлебникову чтение «солнца — во вся *мира кóнца*». Именно из этого сочетания и могло возникнуть особое ударение в неологизме «мирскóнца»²⁷.

Если принять эту гипотезу, то не исключена и некоторая смысловая связь хлебниковского слова (и пьесы) с двустушием Симеона. «Вся мира конца» — это не просто «все уголки» мира, но, как явно указывает предыдущий стих, более точное географическое определение, т. е. скорее всего — страны света, так сказать, «от Востока до Запада»[[*(ср. пример из духовного стиха)*]]. Но этот предыдущий стих хотя бы и в минимальной степени, но все

²³ Ранняя русская драматургия. С. 138. О хрестоматийности этого примера и, тем самым, самой «Комидии» свидетельствует использование его в «Парнасе дыбом» (Э. С. Паперная и др. Парнас дыбом / Сост. Л. Г. Фризман. М., 1989. С. 52).

²⁴ Как-то не возникает вопроса о том, как же существовала женская рифма в силлабо-тонике!

²⁵ В. М. Жирмунский. Указ. соч. С. 260.

²⁶ См.: А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л. : Наука, 1973. С. 220–235, с обзором предыдущих работ, из которых, видимо, нужно особо называть: А. М. Панченко. О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII в. // Теория стиха. Л. : Наука, 1968. С. 280–293 (о разноударных рифмах см. с. 285–292) и: П. Н. Берков. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII — начала XVIII в. // Там же. С. 294–316.

²⁷ Ср.: «Мы знаем поэтов, которые охотно пользуются в рифме архаизмами, облекая созвучные окончания в старинную звуковую форму или *сохраняя те неточности в рифмовке, которые они, справедливо или нет, усматривают в старинных образцах*» (В. М. Жирмунский. Указ. соч. С. 301).

же воскрешает стертую внутреннюю форму названия стран света: «восток и <...> запад *солнца*» — т. е. возвращает этим чисто пространственным обозначениям их изначальный «временной» смысл, что, на наш взгляд, при особом внимании Хлебникова к внутренней форме слов («этимологической ночи», по выражению Мандельштама) может быть сопоставлено с такой же «временной» интерпретацией понятия «мир» (*mir*) в слове *мирсконца*.

Р. С. А. Е. Парнис обратил мое внимание на некоторую аналогию к слову *Мирсконца* в опере Крученыха «Победа над солнцем» (1913) особенно в финале (но здесь ударение не сдвигается). Начало и конец оперы относительно симметричны:

Начало

(Двое будетлянских силачей разрывают занавес)

Первый.

Все хорошо, что хорошо начинается!

А кончается?

Конца не будет!

Финал

входят силачи

все хорошо, что

хорошо начинается

и не имеет конца

мир погибнет а нам *нет конца*!²⁸

Учитывая название оперы, может быть, к генезису этих строк тоже применима изложенная здесь гипотеза о стихах Симеона Полоцкого.

2. Сюжет: кинематограф и палиндром

Сюжет пьесы Хлебникова определяли как «реализацию временно-го сдвига, притом обнаженного, т. е. немотивированного», и «кинематографический фильм, обратно пущенный»²⁹, и как «палин-

²⁸ А. Крученых. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. С. 386, 405.

²⁹ Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия // R. Jakobson. Selected Writings. The Hague; Paris, 1979. Vol. V. P. 316–318; То же // Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987.

дромический сюжет»³⁰. Не будем затрагивать здесь других случаев «контрамоции», хотя бы в новейшей русской литературе: от «Понедельник начинается в субботу» (откуда нами и позаимствован термин) до «Школы для дураков». Кинематографическое сопоставление была развито (без упоминания Jakobsona) в книге Ю. Г. Цивьяна³¹, в главе “*Tempus reversus*” — от первых кинематографических опытов обратной съемки (уже у Люмьеров) до рассказа А. Аверченко «Фокус великого кино»: «Жизненный путь повернутый вспять (“гроб — утроба”)³² — в 10-е годы этот сюжет питал не только фельетонный пласт русской литературы. Об этом — пьеса Хлебникова «Мирсконца» <...> “От кончины плыть к молодости”, — написал Хлебников в другом отрывке, поставив такое течение жизни в связь с плаванием Разина *вверх* по реке <...> Сам по себе этот литературный сюжет мы не вправе вывести из кинематографа, но осязаемая пластичность деталей, которыми теперь обставляется фигура воскресения, заставляет вспомнить об обратной съемке и ее применении в многочисленных трюковых картинах»³³.

С. 285; То же // Мир Велимира Хлебникова... С. 39–41; ср. также: B. Lönnqvist. *Xlebnikov's Plays and the Folk-Theater Tradition* // Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium / Ed. by N. Å. Nilsson. Stockholm, 1985. P. 103; Б. Леннkvист. Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова. СПб., 1999. С. 105.

³⁰ V. Markov. *The Longer Poems of V. Khlebnikov*. Berkeley ; Los Angeles, 1962; ср.: В. П. Григорьев. Грамматика идиостиля. М., 1983. С. 98.

³¹ Ю. Г. Цивьян. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896–1930. Рига, 1991. С. 78–90, 438. Здесь (см. с. 82–83), в частности, показателен доклад Н. А. Умова (Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли // *Дневник второго менделеевского съезда по общей и прикладной химии и физике*. СПб., 1911. № 5), от которого отталкивался В. Г. Богораз в своей известной книге (Проф. В. Г. Богораз (Тан). Эйнштейн и религия. М.; Пг., 1923. С. 15–18), положившей начало многим построениям типа «античный космос и современная наука». Ср. замечание Jakobsona о понятии *мирсконца* в письме к Крученыху 1914 г. «Этот грандиозный тезис даже учен <...> и ясно очерчен в принципе относительности» (Н. Харджиев. Указ. соч. С. 35; ср. комм. Т. Л. Никольской в кн.: И. Терентьев. *Собрание сочинений*. Bologna, 1988. С. 479, прим. 16).

³² Ср. цитируемые Цивьяном стихи из «Вестника кинематографии» за 1911 г. : «<...> Мертвый “прости” скажет гробу; / Нянею взят из пеленок, / К матери влезет в утробу / Неблагодарный ребенок» (Ю. Г. Цивьян. *Историческая рецепция кино*. С. 83).

³³ Там же. С. 84 (курсив автора). Еще одна футуристическая аналогия: «“Война и мир” — поэма Маяковского 1916 года, на кинематографичность которой указывал сам автор [В. Гайдаров. *В театре и кино*. М., 1966. С. 89], содержит гиперболу,

[[Непосредственное продолжение этой темы³⁴: «Среди тех смысловых сцеплений, которые запатентовал кинематограф и которые были причинами притяжения поэзии к искусству-подростку, в глаза бросаются замедления и ускорения движения <...>, а также ошеломляющий *tempus reversus*³⁵. Последний фокус мог оказаться манком для <...> поэта Константина Льдова <...>. Его «Ретроскоп», предшествующий ряду русских нарративов про «мирсконца», откликается, возможно, уже на «оживленные картины», показанные «от конца к началу»:

<...> Перехваченный ретроскопом, звездный гость, по закону обратного притяжения, может быть возвращен на его небесную родину.

Он удаляется с земли с быстротою мысли. Чем далее улетает он, тем более отдаленное прошлое открывается его фотографирующему взору. Отраженные на стекле ретроскопа картины развития земли развертываются в обратном порядке, в пробеге от современности к первобытному прошлому. Река событий возвращается вспять, от устья к своему истоку.

Вот убогая сельская церковь. Возле нее надгробия с покосившимися крестами. Одна из могил раскрылась. Из гроба поднимается дряхлый, согбенный старец. Как бы стягивая с себя день за днем, выходец из земли переживает вспять свою скудную старость, труды и скорби возмужалости, весенний приток молодых сил, беззаботную юность.

напоминающую литературный эквивалент кинотрюка: “Это встают из могильных курганов, / мясом обрастают хороненные кости // Было ль, / чтобы срезанные ноги / искали б / хозяев, / оборванные головы звали по имени?/ Вот /на череп обрубку / вспрыгнул скальп, /ноги подбежали, / живые под ним они <...>” Во всяком случае, для наблюдателя тех лет такая зависимость была бесспорной. Прокручивание киноленты от конца к началу в 1910-е годы было заново опознано как футуристическое обращение с миром» (Ю. Г. Цивьян. Там же. С. 84). Еще пример инверсии кинематографического текста: по слухам, А. Н. Сакуров собирался в фильме «Спаси и сохрани» (по «Мадам Бовари») пустить звуковую дорожку задом наперед по отношению к зрительному «ряду».

³⁴ Р. Д. Тименчик. Еще раз о кино в русской поэзии (добавления с места) // От слов к телу: Сборник статей к шестидесятилетию Юрия Цивьяна. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 328; То же // Р. Д. Тименчик. Ангелы–люди–вещи: в ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры; Гешарим, 2016. С. 717–719 и 739, сн. 11, 14.

³⁵ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. С. 78–90; Ямпольский М. Звездный язык кино // Кино (Рига). 1985. № 10. С. 28–29; Ронен О. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. 4. Jerusalem, 1979. С. 214–222 (прим. Р. Д. Тименчика, сохраняя оформление сноски. — Г. Л.).

Далее — умаление и детство, лепет младенчества, таинственная жизнь в материнских недрах и, наконец, завершительное исчезновение в непостижимом зарождении. Закладанное кольцо человеческого существования снова сомкнулось. От смерти к зачатию, как от зачатия к смерти, сознательное человеческое существо совершило тот же неуклонно кем-то предначертанный пробег от тайны к тайне.

<...> К счастью, ретроскоп, давая обратное изображение нашего существования на земле, на самом деле не направляет его обратно. Воспроизведенная в ином чередовании, жизнь, в сущности, изменится не больше, чем истинный смысл этой поэмы, — хотя бы вы вздумали прочитать ее от заключительной буквы к началу»³⁶.

Не удержавшись от соблазна привести этот текст, отмечу ссылку на принцип палиндрома в его заключительной фразе.

Может быть, реакция на подобные кинематографические приемы (и их словесные «экфразисы» и аналоги) мотивировала стихи А. Адалис, специально отмеченные Мандельштамом³⁷:

Дитя не вернется в утробу,
И хлеб не вместится в зерно,
Как слива не втянется в завязь. —
И в этом их тайная честь! —
Мы больше не можем обратно
В звериные норы пролезть!

Очень ценные соображения о сюжете пьесы и в особенности о его источниках находим в статье М. Бёмиг *Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства»*³⁸, хотя здесь иногда контрамоция, ставшая сюжетом «Мирсконца», смешивается со свободным путешествием во времени.

³⁶ Львов К. Ретроскоп: Стихотворение в прозе // Огонек. 1908. № 41. С. 7. В очень позднем стихотворном рассуждении Леонида Мартынова «Под луною» о возвращении моды на предметы и формы поры его детства: «А может быть, это не что иное, / Как вспять запускаемый кинематограф» (День поэзии 1979. М., 1979. С. 41). — Прим. Р. Д. Тименчика.

³⁷ О. Мандельштам. А. Адалис. Власть. Рецензия // О. Э. Мандельштам. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. М. : Прогресс-Плеяда, 2011. Т. 3: Проза. Письма. С. 205.

³⁸ М. Бёмиг. Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства» // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996. [Вып.] I. С. 179–194. URL: http://www.ka2.ru/наука/bemig_1.html#r28.

О перевороте привычного хода времени и о влиянии будущего на прошлое Хлебников пишет уже в философской беседе «Учитель и ученик», заглавие которой, видимо, заимствовано из беседы учителя с учеником немецкого мистика Якова Бёме, часть которой включена в «Tertium organum» Успенского³⁹ <...> В обнаженном виде метафора обратного движения во времени (или самого времени) реализуется в пьесе «Мирсконца» (1912), в которой сюжет идет путем, обратным развитию фабулы <...> Воскресение мертвецов связано, кроме того, с распространенной как в фольклоре, так и в научной фантастике темой победы над смертью, благодаря осуществившейся победе над временем. Эти эксперименты прямо повторяют длинное описание «мира с конца» в очерке [Н. А.] Морозова «Путешествие по четвертому измерению пространства», где читаем:

На обратном пути мы видели все навыворот. Каждого нового человека встречали дряхлым стариком, но с каждой минутой нашего полета назад он делался моложе... Ведь каждый час переносил нас теперь на несколько лет в прошлое! Всякий старик делался, рано или поздно, грудным младенцем и входил в чрево матери⁴⁰.

Не буду приводить упомянутых в статье дальнейших аналогов из самого Хлебникова (пришлось бы цитировать всю статью), процитирую только:

Идея обратимости времени, свободно обменивающихся местами начала и конца, находится уже у немецких романтиков. В сказочной комедии Людвига Тика «Мир наизнанку» (1799), заглавие которой можно было бы перевести и как «Мир с конца», пролог находится в конце пьесы, а эпилог — в начале. Новалис, в свою очередь, размышляет о перевернутом дне, начинающемся с вечера и кончающемся утром. То обстоятельство, что Хлебников вряд ли знал эти источники, свидетельствует о возможности возникновения аналогий из сходных предпосылок, т. е. из общего мировоззрения и без прямого влияния определенных сочинений.

Параллелей с Новалисом, особенно с набросками к «Гейнриху фон Офтердингену», в статье много. Однако последнее замечание вызывает возражение. Переводы «Фрагментов» Новалиса и его

³⁹ П. Успенский. *Tertium organum*. СПб., 1913. С. 31.

⁴⁰ Н. Морозов. На границе неведомого. М., 1910. С. 38–39; сходное описание находится и на с. 75–76. Интересно сравнить с этими отрывками неизданное письмо Хлебникова к Крученых 1913 г. (Твор[ения]: 689). — *Прим. М. Бёмиг*.

романа вышли только в 1914 г. (хотя Бёмиг ссылается на переводы отдельных стихов из романа, опубликованные Вяч. Ивановым в 1910 г.), но отсюда вовсе не следует, что Хлебников не мог их знать, хотя бы в пересказах: он тесно общался с символистами, которые в эти годы постоянно обсуждали Новалиса, мог читать «Труды и дни», которые начали выходить в 1912 г. и где имя Новалиса встречалось едва ли не в каждом номере]].

Аналогия с палиндромом⁴¹ (у В. Ф. Маркова) восходит, конечно, также к Якобсону, а именно к его (вообще говоря, более точному) сопоставлению пьесы Хлебникова со словами, прочитанными справа налево: «Соответствующий прием по отношению не к сюжетному построению, а к отдельному слову, ср. напр<имер> у Белого, где он мотивирован бредом: “Наши пространства не ваши; все течет там в обратном порядке <...> и просто Иванов там японец какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке, японская: Вонави” (*Петербург*)». А вот другая мотивировка у того же поэта: “Модернист срывается головою вниз; и с ним летит Критика чистого разума, которую он продолжает читать сверху вниз и справа налево: вместо разума он читает какую-то восточную ерунду, если только не восточное заклинание, ибо он читает ‘амузар’⁴²

⁴¹ [[Она появляется и в только что обсуждавшейся статье М. Бёмиг, так сказать, заново: «Применение этой идеи [обратного движения времени] не только в развертывании сюжета, но и как формальный прием можно наблюдать в стихотворных палиндромах Хлебникова, как, например, «Перевертень» (1912), опубликованный в сборнике «Садок судей II». И по этому поводу приходит на память отрывок из «Путешествия по четвертому измерению пространства» Морозова, где описывается обратный путь по времени, когда „все люди двигались спинами вперед, говорили навыворот, произнося сначала самые последние звуки фраз, а потом уже их начала...” [Морозов. Указ. соч. С. 39]»]].

⁴² О трактовке зауми (в частности, у Хлебникова) как некоего «восточного» языка или «восточных» языковых черт — см. выше, с. 15, сн. 10. С этим, кажется, сопоставимо древнерусское представление о матерщине как «жидовском языке» (см.: Б. А. Успенский. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. (Статья первая) // *Studia Slavica Acad. Sci. Hungaricae*. 1983. Т. XXIX. С. 41–42 — о мате как форме зауми ср. известный биографический рассказ о попытках Л. Н. Толстого отучить солдат от матерной брани). Это представление, или, во всяком случае, какое-то соотношение «жида» и маты любопытным образом отразилось в стихотворении Маяковского «Жид» (1928): «Выплюньте / это / омерзительное слово [= жид], // Вместе с матерщиной и бранью!» (В. Маяковский. Полное собрание сочинений : в 13 т. М., 1958. Т. 9. С. 121, курсив наш. — Г. Л.). Ср. с этим представление о чтении справа налево как специфически еврейском чтении («чтении по-еврейски») (А. Архипова.

<...>⁴³ И уже, кажется, без всякого оправдания у Д. Бурлюка: *Рехамкирап, тенибак* (парикмахер, кабинет)⁴⁴. Уже после Якобсона и, несомненно, зная эту работу, чтение справа налево (тему, к которой Якобсон возвратился в одной из последних своих статей⁴⁵) обыграл Маяковский в «Истории Власа, лентяя и лоботряса», мотивировав неуверенностью малограмотного читателя:

Грамота на то и есть!
Надо
вывеску
прочсть!

ВХОД и КОТ как анекдот: от языковой игры к новому фольклору в 20-е годы // Дело авангарда = *The Case of the Avant-Garde* / Ed. by Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008. P. 439–441).

⁴³ См. также специальную заметку о Белом, в которой проникательно уловлен (невольный?) почти-палиндром Аверченко — именно в связи с еврейской «грамотой»: М. Безродный. Вонави и Вогопас // *Toronto Slavic Quarterly*. 2009. No. 27:

В расистских фобиях Андрея Белого еврейская и «желтая» опасности сливаются, и, например, ополчившись на неокантианцев, Белый рисует знакомого неокантианца-еврея («походящего слегка на японца») летящим вниз головой с «Критикой чистого разума» <...> «Амузар» <...> Но не есть ли подобное обращение с Разумом превращение Разума в... восточного человека... Амузар — слово восточное» (*Труды и Дни*. № 4/5. С. 56). Кошмарные «восточные человеки» и слова-перевертыши — в том числе «японская» фамилия Вонави — встречаются и в «Петербурге», причем японское в этом романе — двойник еврейского (ср.: «От табаку да от водки все и пошло; знаю то, и кто спаивает: японец!»). У Аверченко ялтинскому городовому Сапогову поручено проверить евреев-ремесленников: <...> Литографу Шепшелевичу он велит изготавить визитную карточку, а когда тот пытается нанести фамилию, имя и отчество Сапогова на литографский камень «задом наперед», требует, чтобы все писалось «без жульничества», «по-русски». Литограф подчиняется и подает ему визитную карточку: «Вогопас Чивомискам Левап» (Аверченко А. *Рассказы (юмористические)*. СПб., 1912. Кн. 2. С. 15–18). [Точнее: «вогopaC чиво-мискаМ леваП».] <...> Хотел того автор или нет, но будущие еврейские «выверты» можно разглядеть уже в первой реплике: «—Жиды-то? Меня-то? Да Господи ж».

⁴⁴ Р. Якобсон. Указ. соч. С. 318. Сн. 17; то же // Работы по поэтике. С. 314. Сн. 12; то же // Мир Велимира Хлебникова... С. 759, прим. 16.

⁴⁵ Последней, напечатанной при его жизни, см.: Ускользящее начало // Роман Якобсон. Избранные работы. М., 1985. С. 423–424 (здесь также затрагивается тема «восточных» языков и конкретно древнееврейского).

Помимо всех прочих ассоциаций в этом наблюдении интересно то, что все тексты, названные здесь (в нашей заметке и в работе Лённквист), представляют собой драматические произведения (в том числе и фольклорные⁴⁹), т. е. межтекстовые связи действуют в данном случае внутри одного поэтического «рода» или, во всяком случае, выделяется слой чисто драматических переключек.

Третье: [[Вопрос о связи Хлебникова с искусством пародии возникает не только из-за наблюдений акмеистов (Мандельштам и Гумилев) над своеобразным юмором Хлебникова. Могут оказаться важными такие — отдаленные, конечно, — параллели:

И тяжелой походкой на каменный бал
С дружиною шел голубой Газдубал.
(Усадьба ночью, чингисхань, <1915>)

Жить и не видеть Еву голою!
Адам в манишках, — стыд и грусть!..
Как слон иду стопой тяжелою
И смехом каменным смеюсь.
(А. Измайлов, пародия на А. Рославлева)⁵⁰

Неологизмы вроде *чингисхань* и пр. оказываются вполне традиционными, если обратиться к традиции комической и пародийной, ср. «Новый век» Измайлова:

Офеоктившись сначала,
Осоловевившись поздней⁵¹

Буря и натиск // О. Мандельштам. Собр. соч. New York, 1971. Т. II. С. 349). В общем о том же говорит и сам Хлебников в цитированном письме к Крученыху: «для Будетлянина Мирсконца — это как бы подсказанная жизнью мысль для *веселого и острого* <...> судьбы в их смешном виде никогда так не могут быть поняты, как если смотреть на них с конца <...> измерьте насмешкой разность между вашим желанием и тем, что есть» (В. Хлебников. Творения. С. 689; курсив наш. — Г. Л.).

⁴⁹ Некоторые примеры из народного театра упоминаются Б. Лённквист (Мироздание в слове. С. 105–106).

⁵⁰ А. Измайлов. Кривое зеркало: Шаржи и пародии. Изд. 2-е. СПб.: ж. «Театр и искусство». 1910. С. 32. Отмечу в этом же тексте ссылку на классическую пародийную традицию: «Того любил бы я, кто с нищими / Номада быт себе избрал <...> Кто-б мог питаться сухожилием / И пить чистейший керосин» — «Угнетаемый насилием / Черни дикой и тупой, / Он питался сухожилием / И яичной скорлупой» (Вл. Соловьев. Пророк будущего).

⁵¹ Феоктистов и Соловьев — начальники главного управления по делам печати, в некотором роде кормчие былой литературы (прим. А. Измайлова). Здесь, кажется,

<...> И салтыковился нещадно
Над пошляками громкий смех
<...> Егор Чулков нас объегорил,
Кузмин нас крепко подкузьмил
<...> Что съанатолит ей Каменский,
<...> И нафедорит Сологуб⁵².

Разумеется, этот пример несравним с приемами Хлебникова, но в генезисе хлебниковских конструкций надо учитывать и его.

Если Лёнквист права и перед нами, в самом деле, пародийный текст, то основной прием этой пародии — инверсия, переворачивание сюжета]]. Пародирование посредством переворачивания, чтения от конца к началу — прием известный и в фольклоре, и в литературе. Наиболее ранний из известных нам русских примеров пародия Н. Полевого на Посвящение к «Евгению Онегину»:

Вот сердца горестных замет,
Ума холодных наблюдений,
Незрелых и увядших лет,
Бессонниц, легких вдохновений
Небрежный плод. Моих забав,
Простонародных, идеальных,
Полусмешных, полупечальных —
Прими собрание пестрых глав,
Ну! так и быть — рукой пристрастной,
Высоких дум и простоты,
Поэзии живой и ясной,
Святой исполненной мечты,
Достойнее души прекрасной,
Залог достойнее тебя,
Хотел бы я тебе представить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Не мысля гордый свет забавить...⁵³

начинается традиция обыгрывания имен чиновников — однофамильцев философа (ср. предыдущую сноску), ср. такую же игру в эпиграмме Мандельштама: «Зане в садах Халатова-халифа».

⁵² Там же. С. 112–113.

⁵³ Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.) / Вст. ст., подг. текста и прим. А. А. Морозова. Л., 1960. С. 309.

Пародия появилась в очерке Н. Полевого «Беседа у молодого литератора»⁵⁴, этот текст «читает литератор Эпитетин в доказательство того, что “никогда поэзия русская не восходила на такую высокую ступень”. В ответ слышатся голоса: “Это Пушкин, Пушкин! Соловей, чудо! Что Байрон перед ним!” Талантин: “Да ты прочитал стихи его задом наперед”. Эпитетин: “Как? Ах! в самом деле”»⁵⁵.

Другие два примера (в том же издании) — это пародия Nicolo (псевдоним не раскрыт) на Фруга и пародия Минаева («Михаила Бурбонова») на Фета. Первая, под названием «Зеркало», включала оба текста: пародируемый и пародийный, напечатанные en regard с пояснением внизу страницы: «Одно из этих двух стихотворений представляет из себя творческий продукт вдохновения музы высокоталантливого поэта С. Фруга под заглавием «Зеркало». Другое из этих стихотворений представляет из себя тот же самый продукт творческой силы поэта Фруга, но напечатанный «сзади наперед». Требуется узнать, которое из этих двух стихотворений (правое или левое) является действительным произведением г. Фруга au naturel, и которое — извращением. Ответ ищите в «Ежемесячных литературных приложениях “Нивы” за этот год (№ 4)»⁵⁶. Вторая «Пусть травы на воде русалки колыхают» (1863) переворачивает стихотворение Фета «Уснуло озеро; безмолвен черный лес» (1850)⁵⁷, она стала предметом подробного анализа в статье М. Л. Гаспарова, посвященной как раз палиндромическому эффекту (Гаспаров, кажется, первый назвал эти пародии палиндромами): «перестановкой слагаемых, меняющей сумму, следует считать эксперимент,

⁵⁴ Московский Телеграф. 1831. № 21; Новый Живописец общества и литературы. С. 352–353.

⁵⁵ Цит. по комм. А. А. Морозова // Русская стихотворная пародия... С. 724. Ср. замечание Ксенофонта Полевого о брате: «Он доказывал даже слабость его [Пушкина] стихов, не находя в них связи, и для примера предлагал читать некоторые отрывки их от конца к началу, причем смысл почти не изменялся» (там же. С. 724). См. также: В. И. Новиков. Книга о пародии. М., 1989. С. 359–360, по поводу самого приема автор заметил в скобках: «Вообще говоря, такая перестановка — пародийная гиперболa, применявшаяся как у литературных сатириков прошлого века, так и у пародистов недавнего времени» (с. 360) — однако адреса (ссылок) почему-то не оставил.

⁵⁶ Русская стихотворная пародия... С. 619; ср. с. 809 (текст см. ниже: Приложение 1 к наст. статье).

⁵⁷ Там же. С. 507, 785 (текст см. ниже: Приложение 1 к наст. статье). В этом случае также имеется комментарий пародиста: «Положа руку на сердце, можно сказать, стихотворение даже выигрывает при последнем способе чтения, причем описываемая картина выражается полнее и художественнее» (с. 785).

проделанный Минаевым над стихотворением Фета»⁵⁸. Помимо важных наблюдений об изменениях, вызванных обратным порядком строк⁵⁹, М. Л. Гаспаров, сославшись на Полевого, добавляет и некоторые другие примеры: другую пародию Минаева на Фета (переворот стихотворения «В долгие ночи как вежды на сон не сомкнуты»)⁶⁰, и, в другой работе — такой же переворот К. Чуковским стихотворения Вл. Ленского: «стихотворения все больше становятся безглагольно-нанизывающими, композиционно аморфными <...> Современники ощущают это очень отчетливо. К. Чуковский в одной из статей книги «От Чехова до наших дней» [СПб., 1908. С. 140] цитирует стихотворение Вл. Ленского (Абрамовича): <...> “Это стихотворение еще не кончено, но я не могу утерпеть, чтобы не признаться: я переписал его от конца к началу. В нем можно делать и другие перемещения <...> и эффект получится тот же”. Чуковский не лицемерит <...> “Можно переставить стихи в любом порядке” — это обычная форма упрека в бессвязности: Блок попрекал этим С. Соловьева, а Минаев — Фета <...> В большинстве случаев это преувеличение, здесь — нет»⁶¹.

[[Ближе к Хлебникову направлена пародия М. Вольпина на Крученыха, цитирует ее вместе с контекстом:

Я
Хынечурк Ашела
Уктямс Вюлбюл
Халубые юйца

⁵⁸ М. Л. Гаспаров. Стихотворный палиндром: Фет и Минаев / Semiotics and the History of Culture. In Honor of Jurij Lotman. [Vol. II: Russian Texts] / M. Halle et al. (eds.). Columbus, Ohio, 1988. P. 338–347; М. Л. Гаспаров. «Уснуло озеро» Фета и палиндром Минаева // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. Т. II: О стихах. М., 1997. С. 39–47.

⁵⁹ Из других упоминаемых здесь примеров отметим роль союза *и* в пушкинском примере (на фоне фетовской бессознательности), который пародист вынужден был сменить на «*Вот* (сердца горестных замет)», не решившись, видимо, начать стихотворение с *И*. Биографические ассоциации такой замены для Пушкина (*Вот* как арзамасское имя В. Л. Пушкина) едва ли могли быть осознаны Полевым и его читателями.

⁶⁰ Русское слово. 1863. № 9 (М. Л. Гаспаров. «Уснуло озеро» Фета... С. 40).

⁶¹ М. Л. Гаспаров. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 187–188; ср. также замечания о возможных перестановках — разными способами, не только от конца к началу — двустийший в «Только в мире и есть что тенистый...» Фета (М. Л. Гаспаров. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. Т. II. С. 32).

Чхр
Збрм.
Дэк!!!
Йатич торо-боан!
(Читай наоборот)⁶².

Комментарий Арго (А. М. Гольденберга): «Вольпин при помощи трюка раскрывает сущность кручениховской зауми — любое слово, прочтенное справа налево, сразу делается заумным»]]⁶³.

Добавим несколько более поздний [[по сравнению с 1910-ми годами]] и в высшей степени любопытный пример: пародию А. Свентицкого на Мандельштама⁶⁴. Статья Свентицкого представляет собой (по крайней мере, половина ее текста) рецензию на альманах «Дракон»⁶⁵ в целом весьма недоброжелательную, отчасти в духе

⁶² Арго. Пародия как таковая // На литературном посту. 1927. № 15–16. С. 69–70. Цит. по: Русская литература XX в. в зеркале пародии. Сост. <...> О. Б. Кушлиной. М.: Высшая школа, 1993. С. 114.

⁶³ Арго. Пародия как таковая... С. 69–70; Русская литература XX в. в зеркале пародии. С. 429 (составитель антологии, судя по ссылкам, печатает пародию по статье Арго).

⁶⁴ А. Свентицкий. Стихomania наших дней // Вестник литературы. 1921. № 6–7 (30–31). С. 7–8. Вырезка с этой статьей есть в подборке материалов Н. И. Харджиева (Stedelijk Museum, Amsterdam, папка 155).

⁶⁵ Дракон. Альманах стихов. 1-й выпуск. Пб.: [Цех Поэтов], 1921. Подзаголовка «(Об альманахе “Дракон”», приписанного этой статье комментаторами в кн.: О. Мандельштам. Собр. соч. : в 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 630, она, в действительности, не имеет (в том же комментарии почему-то приведен один из псевдонимов Свентицкого, перечисленных у Масанова, чуть ли не на правах настоящей фамилии). Мысль, прямо не высказанная, но, видимо, подразумеваемая в названном комментарии, что рецензия Мандельштама на книгу Свентицкого (1923) является «ответом» на цитируемый нами отзыв, оказывается сомнительной: по сообщению Р. Д. Тименчика, автором рецензии является, скорее всего, Александр Вячеславович Свентицкий (ему, судя по отчеству, должен, вероятно, принадлежать и псевдоним «Мечиславцев»), тогда как автором книги о короле Артуре был Андрей Эдуардович Свентицкий (как указано и в Собр. соч. Мандельштама). Однако статью о «Драконе» Мандельштам должен был знать, может быть, стоить отметить такое совпадение: статья Свентицкого начинается: «Русская поэзия переживает в наши дни тяжелую болезнь: пришел кто-то и — как темный Тифон светлого Озириса — рассек ее тело на многое множество частей, раскидал их в разные стороны <...> и разрубленные члены с озлоблением и ненавистью подчас необъяснимой кидаются друг на друга <...> И нет мудрой и доброй Изиды, которая собрала бы воедино мертвые члены светлого Бога <sic!>» (с. 7), оставим на совести Свентицкого отождествление Сета с Тифоном (возможно, у него был какой-то убедительный

тогда еще не опубликованной «Без божества, без вдохновенья» (суммарная оценка, предпосланная разбору, такова: «Характерен для Петербургской группы поэтов недавно вышедший сборник стихов „Дракон“. / “Как пчелы в улье опустелом<, > / Дурно пахнут мертвые слова” / — звучит, как эпиграф» — с. 7–8). Мандельштаму посвящена почти четверть рецензии, при всех оговорках и расшаркиваниях, негативная:

«Есть в сборнике и стихи Мандельштама, написавшего столько прекрасных вещей. «Дракону» поэт дал не лучшие свои вещи. Напечатанное им поражает «механичностью», несвязанностью отдельных строк и слов в единое целое. Поясню примером, чтобы не быть голословным.

Вот куплет из «*Tristiae*»⁶⁶:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных,
Жуют волю, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских,
Я чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

Переверните куплет с конца к началу, — будет ли существенная разница?

Глядели вдаль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Я чтил обряд той петушиной ночи.

источник), но напомним, что меньше, чем через год, Мандельштам использовал образ Изиды, собирающей члены Осириса, в весьма ироническом контексте: «<...> вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство» (Литературная Москва // Собр. соч. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. С. 257 — см.: О. Ронен. «Бедные Изиды»: Об одной вольной шутке Осипа Мандельштама // О. Ронен. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 150–157). Наконец, говоря об этом номере «Вестника литературы», невозможно не упомянуть статью В. Н-ч Д-ко <Немирович-Данченко> «Пушкин и Скрябин» (с. 13), представляющую собой рецензию на шестой том «Русских пропилеев» (речь идет только о тематике рецензируемого тома, единственное содержательное сопоставление: «Скрябин, как и Пушкин, рано отнят был у русского искусства»).

⁶⁶ Так стихотворение озаглавлено в «Драконе».

Последний час вигилий городских,
Жуют волю, и длится ожиданье,
В простоволосых жалобах ночных
Я изучил науку расставанья.

Для меня несомненно, что подобная «механичность» творчества — большой минус.

Вы скажете, что при «перевертывании» теряется смысл? Нет, его столько же, сколько и в подлиннике» (с. 8). Палиндром несовершенный: Свентицкий не только меняет знаки препинания и, в одном месте, глагольную форму, но и не соблюдает порядок строк (ср. строки 7–8 оригинала и 1–2 пародии). Но пафос последней фразы: «его [смысла] столько же, сколько и в подлиннике» разделялся всеми остальными пародистами. «Бессвязность» из формулировки М. Л. Гаспарова здесь заменена «механичностью», но смысл остается тем же.

Другой пример тех же лет относится также к Мандельштаму: «Возможно ли построение локального метода, ограниченного самодовлеющей эстетикой самого локального метода? Теоретически как будто возможно. На практике эта возможность тоже была использована в худших вещах Мандельштама <sic>». Такое произведение, как поэма «Венецианской жизни темной и бесплодной» <sic> — Г. Л.>, имеющее своим заданием коллекцию всех общих мест, до вышеупомянутой Венеции относящихся, таит в себе огромные возможности использования. Такое произведение можно с величайшим успехом читать от конца к началу, от середины к началу и т. д., переставлять строфы, переставлять стихи и полустишия — стихотворение ничуть от этого не пострадает. Гоголевский Петрушка (ныне один из создателей формального метода и поборник искусства медленного чтения) дожил наконец до широкого признания правоты своих литературных воззрений»⁶⁷.

Сюда же относится газетная заметка — из несколько другого времени — о вечере «Три левых часа», озаглавленная *Вмуребо*.

⁶⁷ Н. Л. Адашкина. Из наследия И. А. Аксенова // Тыняновский сборник. Вып. 12. Десятые — Одиннадцатые — Двенадцатые Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 292–293. [[Текст остался в рукописи и, видимо, был неизвестен Мандельштаму (ср.: Э. Герштейн. Мемуары. СПб.: Инапресс, 1998. С. 30: «По утрам часто заходил И. А. Аксенов. <...> застав Мандельштама за чтением Палласа, он долго говорил с ним на географические темы. После его ухода Мандельштаму всегда хорошо думалось»)]].

Ср. начало заметки: «Непонятно? Еще бы! Для того и делается. Липковскую как ни напиши — задом наперед или спереди назад, — все равно пойдут слушать. А попробуй Кропачева написать вверх головой и собрать полный зал? Мудрено»⁶⁸.

[[Проработочное замечание об одном из членов ОБЭРИУ прямо связывало его с «Мирсконца» (кажется, известной автору понаслышке): «У Велимира Хлебникова есть характернейшая для его творческого метода новелла [sic!], которая называется “Мир с конца”. Художник рисует в ней человеческую пару, проделывающую обратный путь своего развития от двух старичков до младенцев, важно сосущих в люльке свой собственный палец. При всех маскирующих рассуждениях о торжестве и расцвете человечества, Заболоцкий возвращает его к тем временам его младенчества, когда оно еще сливалось с животным миром. <...> Так раскрывает сам художник, что его идеал — не мир будущего, представляющий вершину в развитии человеческих знаний, определяющих его власть над природой, а “мир с конца” учителя Заболоцкого — Велимира Хлебникова, — мир, где человек теряет власть над природой, опускаясь до ее низших, неодухотворенных форм. Жалкая перспектива! Жалкий идеал!»⁶⁹

Из позднейших отголосков «Мирсконца», не столь ожидаемых, как у ОБЭРИУтов, ср. в книге Эфенди Капиева «Поэт» — книге о Сулеймане Стальском, которому приписаны следующие слова: «Разве не разумней было бы наоборот: человек рождается старым, а потом молодеет, молодеет и чем больше достигает в жизни, тем больше молодеет, — чем медленней, пусть тем медленней, чем скорей, тем скорей, но молодеет, а не стареет! Вот была бы жизнь...»⁷⁰]].

⁶⁸ Л. Лесная [Л. В. Шперлинг]. Ытуеребо// Красная газета. (В.). 1928. 25 января, № 24 (1694). Цит. по: А. Введенский. Полное собрание произведений: в 2 т. М.: Гилея, 1993. Т. 2. С. 149–150. [[И. В. Бахтерев, вспоминая об этом вечере, писал: «Фельетон Лидии Лесной назывался перевернутым словом “обериу”» и главка называется «Уирэбо» (И. Бахтерев. Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. писатель, 1984. С. 95, 98)]].

⁶⁹ С. Малахов. Поэзия социалистического реализма // Борьба за стиль: сборник статей / Гос. Акад. Искусствознания. Ин-т Литературоведения. Л.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1934. С. 116–177; Цит. по: И. Е. Лошилов. Имя Хлебникова как аргумент в спорах о Заболоцком // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 253–279.

⁷⁰ Э. Капиев. Поэт. Ставрополь, 1944 (и ряд переизданий). Цит. по: М. Чудакова. Эфенди Капиев. М.: Молодая гвардия, 1970. (ЖЗЛ). С. 134; о теме старости у Капиева на фоне культа молодости в советской литературе см.: М. Чудакова. Заметки

Здесь уместно сделать одно историческое отступление, которое, более чем кто-либо другой, мог бы сделать сам М. Л. Гаспаров. Функция, демонстрации бессвязности присуща рассматриваемому приему пародирования, как представляется, с самого начала его применения. Позволим себе, ради полноты контекста, пространную цитату из «Федра» Платона:

«Сократ. <...> Не кажется ли, что все в этой речи набросано в беспорядке? Или по-твоему второе место почему-то непременно должно занимать то, что сказано во-вторых, а не что-нибудь другое? <...> А ты видишь какую-нибудь необходимость, общую для всех сочинителей речей, в том, что Лисий расположил все именно в такой последовательности? <...> Ну уж с этим, по крайней мере, ты согласишься: всякая речь должна быть составлена, словно живое существо: у нее должно быть тело с головой и с ногами, а туловище и конечности должны подходить друг к другу и соответствовать целому.

Федр. Как же иначе?

Сократ. Вот и рассмотри, так ли обстоит с речью твоего приятеля или иначе. Ты найдешь, что она ничем не отличается от надписи, которая, как рассказывают, была на гробнице фригийца Мидаса.

Федр. А какая это надпись и что в ней особенного?

Сократ. Она вот какова:

Медная девушка я, на гробнице Мидаса покоюсь.
Воды доколе текут и пышно древа расцветают,
Я безотлучно пребуду на сей многослезной могиле,
Мимо идущим вещая, что здесь Мидас похоронен.

Ты, я думаю, заметил, что здесь все равно, какой стих читать первым или последним.

Федр. Ты высмеиваешь нашу речь, Сократ!» (Федр 264 В-Е, пер. А. Н. Егунова)⁷¹.

о поколениях в советской России // НЛО. 1998. № 30. На мой вопрос, мог ли Капиев знать «Мирсконца», М. О. Чудакова ответила: «КАПИЕВ ЖАДНО ВГРЫЗАЛСЯ В РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ XX ВЕКА. К тому же у него была очень неглупая и также стремящаяся повысить свой уровень русская жена. В Москве — когда приезжал — у него был широкий круг общения; поэты его жаловали — его одаренность была в глаза. Так что — НЕ ИСКЛЮЧАЮ!» (письмо от 3 февраля 2016 г.).

⁷¹ Платон. Избранные диалоги / Сост., вст. ст. и комм. В. Асмуса, ред. перевода А. Егунов. М., 1965. С 234; в последующих изданиях (Платон. Сочинения в 3 т. М.,

Сама эта надпись, как указывают комментаторы, приписывалась то Гомеру, то Клеобулу Линдскому, по одним ссылкам (комм. Карпова, М. Л. Гаспарова) AP VII 158, по другим (комм. А. Ф. Лосева) AP VII, 153⁷², в более полном виде оно приводится у Диогена Лаэртского. Если атрибуцию Клеобулу считать правильной или хотя бы значимой, то «палиндромический» характер надписи явно превращается из недостатка (как трактует его Сократ) в авторскую интенцию, в трюк, *γρῦφος*⁷³, которыми и славился Клеобул: «Он сочинял песни и загадки объемом до 3000

1970. Т. 2. С. 203; Платон. Собр. соч. : в 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 174 — этот же вариант вывешен на многих сайтах в интернете) перевод подвергался правке, насколько нам известно, не санкционированной переводчиком, текст стихотворной надписи, однако, оставался неизменным, вплоть до издания: Платон. Федр. Пер. А. Н. Егунова / Ред. греч. и русск. текстов Ю. А. Шичалина. М. : Прогресс, 1989 — где несколько слов переставлены и в ней. Знакомство Хлебникова с тем или иным переводом «Федра», конечно, нерелевантно для нашей работы, пример Платона, как и большинство пародий-палиндромов, составляет лишь отдаленный фон пьесы, однако сама возможность такого знакомства все-таки небезынтересна и, может быть, позволит переосмыслить эти аналогии в контексте более или менее генетическом. Поэтому назовем переводы, которые он все-таки мог знать: Сочинения Платона, переведенные с греческого и объясненные проф. Карповым. Ч. IV. СПб., 1863 («Федр» — с. 1–116). С. 89–90 (вот перевод надписи в этом издании: «Я, медная дева, покоюсь на теле Мидаса, / Доколе и воды текут и древа зеленеют; / Я здесь безотлучна на гробе, оплаканном мною; / Прохожим вещаю, что тут был Мидас похоронен. Ты, думаю, заметишь, что в ней всякий стих без различия можно поставить и прежде и после»); Творения Платона. Федр / Пер. Н. Мурашова. М., 1904. В знаменитое издание (Творения Платона. Т. I / Пер. с греч. Владимира Соловьева. М., 1899; Т. 2 / Пер. с греч. Вл. Соловьева, М. Н. Соловьева и кн. Е. Н. Трубецкого. М., 1903) «Федр» не вошел.

⁷² Под этим номером и под именем Гомера она отражена в библиографии Е. А. Сви-
ясова: Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX : библиографический указатель. СПб. : Дмитрий Буланин, 1998. С. 58. № 1345–1347. Кроме переводов Егунова (в тексте Платона — здесь указано только одно издание и пропущены переводы Карпова — см. сн. 71 — и Жебелева: Полное собрание творений Платона : в 15 т. / Новый перевод под ред. С. А. Жебелева, Л. П. Карсавина, Э. Л. Радлова. Т. V: Пир. Федр / Пер. С. А. Жебелева. Пб.: Academia, 1922. С. 146–147), указаны переводы М. Л. Гаспарова (см. ниже) и Л. Блуменау (в нескольких изданиях — цит. по последнему): «Медная дева, я здесь возлежу на гробнице Мидаса, / И до тех пор, пока воды текут и леса зеленеют, / На орошенном слезами кургане его пребывая, / Я возвещаю прохожим, что это Мидаса могила» (Парнас. Антология античной лирики / Сост., пред. и комм. С. Ошеров. М. : Московский рабочий. 1980. С. 189).

⁷³ Н. Н. Казанский. Греческое *γρῦφος* «игра в слова» в поэзии и в жизни // ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ : межвузовский сборник. К 100-летию со дня рождения проф. А. И. Доватюра. СПб., 1997 (Philologia classica ; Вып. 5). С. 131–145.

строк. Некоторые говорят, что ему принадлежит и надпись на гробнице Мидаса:

Медная дева, я здесь стою, на гробнице Мидаса,
И говорю: пока льется вода, пока высыхает рощи,
Солнце пока встает в небесах и луна серебрится,
Реки текут и моря вздымают шумящие волны, —
Здесь на этой гробнице, оплаканной горестным плачем,
Буду вещать я прохожим, что здесь — останки Мидаса.
(Diog. Laert. I. 89–90)⁷⁴.

Среди замечаний М. Л. Гаспарова еще более существенно то, что он предлагает другую метафору (нежели кинематографическая метафора Якобсона) для этих пародийных палиндромов: «Общая установка пародий[-палиндромов] была, по-видимому, на «бессодержательность» и «вытекавшую» из нее бессвязность оригиналов; с этим можно сравнить ходячие насмешки *над нетрадиционной живописью* от Тернера до наших дней — рассказы о том, как та или иная картина была повешена на выставке *вверх ногами* и публика этого не замечала»⁷⁵. Сравнение с картиной⁷⁶ интересно потому, что оно не предполагает временной последовательности и ее инверсии. [[Подобная «пространственная» трактовка возникает и в связи с темой зеркала (ср. выше пародию на Фруга, а также Приложение 3). Ср. пример из «Беспредметной юности» А. Николева (А. Н. Егунова), проанализированный Т. В. Цивьян⁷⁷:

⁷⁴ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Общ. ред. А. Ф. Лосева; пер. М. Л. Гаспарова. М., 1979. С. 91. Не будем приводить греческого оригинала, но для некоторой полноты (или иллюзии таковой) упомянем английский перевод Бенджамина Джовета (Benjamin Jowett), монополизировавший интернет: «I am a maiden of bronze and lie on the tomb of Midas; / So long as water flows and tall trees grow, / So long here on this spot by his sad tomb abiding, / I shall declare to passers-by that Midas sleeps below. Now in this rhyme whether a line comes first or comes last, as you will perceive, makes no difference».

⁷⁵ М. Л. Гаспаров. «Уснуло озеро» Фета и палиндромом Минаева. С. 40.

⁷⁶ [[Ср. опыт Д. Бурлюка, пометившего на холсте «Низ картины» — см.: А. Крусанов. Русский авангард. Т. 1. Кн. 1. С. 562]].

⁷⁷ Т. [В.] Цивьян. Еще раз об окне в «Лизинном» тексте («Беспредметная юность» Андрея Егунова) // *Con amore* : историко-филологический сборник в честь Л. Н. Киселевой. М. : ОГИ, 2010. С. 645.

Отражательная способность (роль) зеркала-персонажа выражается в переворачивании слов / передразнивании Лизы — в зеркальном отражении, но не в копировании (!)⁷⁸:

Лиза: О звук слов!
 Небесная мгла
 Меня облегла.

Зеркало: Волс кувз о,
 Алгм,
 Лыл псад лыб (963–968)

(О звук слов / мгла / был да сплыл (966–968), ср.: 1-я ред.: 511–512, 519)⁷⁹]].

[[Исходя из пространственного понимания текста]] мы вправе продолжить намечающуюся иерархию палиндромов разных уровней⁸⁰ — вплоть до уровня буквы («как таковой» — как сказали бы авторы рассматриваемых здесь текстов), например перевернутые вверх ногами буквы на картинах кубистов⁸¹. В футуристиче-

⁷⁸ К этому: *читаю пред / тобою / тебя же самого* (1-я ред.: 491–492).

⁷⁹ Номера строк 2-й (основной) редакции по изд.: М. Маурицио. «Беспредметная юность» А. Егунова. Текст и контекст. М., 2008.

⁸⁰ М. Л. Гаспаров («Уснуло озеро» Фета... С. 47) называет палиндромы (он пользуется только собственно греческой формой: *палиндромоны*) буквенные («я иду с мечом судия») и словесные («анациклические стихи» Латинской антологии), а рассматриваемые им пародии (на Фета и под.) предлагает считать «стиховыми, строчными» палиндромами. «В европейской поэзии, как известно, палиндромоны буквенные и словесные существовали только на правах курьезов (даже хлебниковский «Разин» с его историко-философским осмыслением, тогда как в китайской, например, где от порядка иероглифов зависит смысл слов и предложений, они получили вполне серьезную разработку (см. статью В. М. Алексеева «Китайский палиндромон в его научно-педагогическом использовании» в его кн.: Китайская литература: Избранные труды. М., 1978. С. 532–544)» (см. также: М. Л. Гаспаров. Стиховой палиндромон... С. 347).

⁸¹ Именно в связи с проблемой контекста, в том числе и *направления* чтения, трактует футуристическое обращение с буквами Малевич: «буква уже не знак для выражения вещей, а звуковая нота (не музыкальная). И эта нота-буква, пожалуй, тоньше, яснее и выразительнее нот музыкальных <...> Таким образом, мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного передвижения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки)» (К. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину. Публ. Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974. Л., 1976. С. 191, письмо <июня> 1916 г., курсив наш. — Г. Л.). Ю. А. Молок относил эти слова Малевича к использованию

ческих книгах с игрой шрифтов, как кажется, буквы перевернутые по вертикали встречаются редко⁸², чаще опрокинутые набок (И конечно, повернутые справа-налево, как в сборнике «Мирсконца» — см. ниже). Во всяком случае, палиндромы, инвертирующие целые тексты (на уровне «композиции лирического стихотворения» в смысле В. М. Жирмунского), восполняют пробел между сюжетными перевертнями вроде «Мирсконца» и обычными палиндромами длиной в одно слово, предложение или — в стихах — один стих⁸³.

букв в живописи: «Из алфавита письменности буквенные знаки, в свою очередь, заимствовало новое искусство, перенося их на плоскость холста, где они существовали как самостоятельные геометрические фигуры» — далее идет та же цитата из Малевича, несколько более краткая (Ю. Молок. Типографские опыты поэта футуриста // В. Каменский. Танго с коровами. Железобетонные поэмы. М., 1991. Приложение. С. 3). Между тем весь контекст письма показывает, что речь идет о самостоятельности буквы в поэзии, а не в живописи, ср. далее в письме, непосредственно после процитированных слов: «Следовательно, мы приходим к <...> распределению буквенных звуковых масс в пространстве, подобно живописному супрематизму» (там же. С. 91).

⁸² [[Например: В. Каменский, А. Кривцов. Нагой среди одетых. М.: Изд. рос. футуристов, 1913 — в рецензии на книгу отмечено: «Даже в отдельных словах каждая буква разной длины, ширины и т. д. При этом и отдельные буквы в словах, и отдельные слова в строке, опять-таки умышленно набраны и отпечатаны не по прямой линии, а кривь и вкось, некоторые буквально вверх ногами» (см.: А. Крусанов. Русский авангард, т. 1, кн. 2, с. 154. Другой пример — на обложке другой книги В. Каменского)] — только что упомянутого «Танго с коровами», где буквы расположены по кругу (что мотивируется движением танца). [[А. Крусанов по этому поводу замечает: «Если в железобетонных поэмах слова были усечены, состояли из литер разных размеров и типов шрифта, вверх и вниз вылезали из строки, но при этом все они читались по горизонтали слева направо, то на обложке эта последняя условность была уничтожена, и чтобы прочесть каждое слово, необходимо было все время менять направление взгляда и читать то вверх, то вниз, то по кругу. <...> Ни в каких других изданиях сотрудников «Гилеи» наборно-шрифтовое искусство не отходило столь далеко от традиционного способа подачи печатного текста» (Там же. С. 156)]]]. Здесь, однако, на первом листе, в крайнем правом треугольнике находим, кажется, пример обычного палиндрома: «НОС / близко / СОН» (В. Каменский. Танго с коровами. Железобетонные поэмы. М., 1991, Факсимильн. изд.. С. [1], нумеров.). [[Тот же палиндром упомянул Адам Поморский в своей лекции «Русский акмеизм в польских переводах» (Фонтанный дом (при поддержке Польского института в Санкт-Петербурге) 9 декабря 2016: <https://yadi.sk/mail/?hash=pt19haZQO5prohNndjcwllkGe6PSIW2hhG9m6gtJOLQ%3D>), но не у Каменского, а у Евреинова]].

⁸³ В специальном разделе «Палиндромон» в своей учебной книге М. Л. Гаспаров дает пример именно такого палиндрома (возможность инверсии каждого стиха

Напрашивается, конечно, предположение, что в корпусе Хлебникова, так увлекавшегося палиндромами на уровне стиха, должны найтись и палиндромы такого типа, который представлен приводившимися пародиями — т. е. тексты, которые заведомо (с ведома автора) можно читать в обоих направлениях. Этому, конечно, препятствует частый у Хлебникова союз *И* в начале строки⁸⁴, однако некоторые случаи такого рода, вероятно, можно найти, например заключительные 8 строк (т. е. две трети) стихотворения «Ветер — пение»:

Я разум одену как белый ледник.
И, многих людей проводник,
Волшебник сияющих гор даст,
Быть может, нам новую гордость.
Ныне играет Восток
В струны великих, поверьте,
Точно любимый цветок,
Люди лелеют день смерти⁸⁵.

Пунктуация источника изменена минимально (вставлена точка в конце первого четверостишия). Только последние две строки (в нашем, обратном порядке) звучат чуть менее естественно, чем в оригинале (но вполне в пределах стихотворных конвенций). Первые 4 строки (в оригинале): «Ветер — пение, / кого и о чем / Нетерпение / Меча быть мячом», вероятно, тоже можно было бы прочитать в обратном порядке, но синтаксис получается сомнительный, во всяком случае, значительно менее естественный, чем в последующих восьми строках. Здесь и разногласия с пунктуацией более значительны. Любопытно, что разбор этого и смежных текстов естественным путем выводит Якобсона на тему палиндромов Хлебникова: «Перевертня» в «Садке Судей II», понятого (в «Своя-

в стихотворении): М. Л. Гаспаров. Русски[й] стих 1890-х — 1925-го годов с комментариями. М., 1993. С. 30. Едва ли нужно оговаривать, что если целое стихотворение написано палиндромами (как «Разин» или как «Лесной перевертень» С. Кирсанова — последний пример из: А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966. С. 191), то эти палиндромы все же остаются палиндромами на уровне стиха (и стихотворение в целом нужно читать сверху вниз), а не на уровне стихотворения, как в примерах Полевого или Минаева.

⁸⁴ Ср., например, о таком *и* в роли «затакта» ниже, с. 156.

⁸⁵ См.: В. Хлебников. Творения. С. 112.

сях») как «отраженные лучи будущего» (предвидение как обратное течение времени)⁸⁶. Однако такие упражнения со стихами опасны не только потому, что могут вызвать подозрение в зуде сотворчества⁸⁷, но и по той, филологически неоспоримой, причине, что они порождают тексты, которых никто не писал (во всяком случае — не писал анализируемый поэт) — хотя в этом случае весь исходный материал налицо и алгоритм его трансформации очевиден.

[[Интересно отметить странную формулировку Д. Бурлюка в публичном выступлении в Троицком театре 20 ноября 1913 г. Согласно газетному отчету: «Наконец один из футуристов <Д. Д. Бурлюк> ругал критиков <...> и восхвалял стихи В. Хлебникова, которые можно читать “и туда и обратно”»⁸⁸. Имел ли он в виду «Перевертень» (уже напечатанный) или еще неопубликованный «Мирсконца»?]]

Н. Г. Фиртич высказал предположение⁸⁹, что сборник «Мирсконца» или во всяком случае прозу Крученых в этом сборнике («Путешествие по всему свету») можно читать с конца. Нужно, прежде всего, отметить, что в этом сборнике титульный лист расположен на предпоследней странице книги⁹⁰ (после него еще одна страница, с оттиснутыми штемпелями словами: «читатѣль / не

⁸⁶ Р. Якобсон. Из мелких вещей Велимира Хлебникова: «Ветер — пение» // Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 322. О палиндромах, связанных с Разиным, см., в частности: В. Вестстейн. Трубецкой и Хлебников // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003. С. 246.

⁸⁷ Ср. вопиющий пример такого рода («Сохрани мою речь...»). Мандельштамовский сборник / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1991. С. 75–84), который, к счастью, кажется, не нашел подражателей.

⁸⁸ А. Крусанов. Русский авангард. Т. 1. Кн. 2. С. 250 (Вечер футуристов // Речь, 1913. № 319. 21 ноября).

⁸⁹ В докладе «Мирсконца: Льюис Кэрролл и русский алогизм» (семинар факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге, 26 октября 2005 г.). [[Впоследствии он уточнил его: речь идет не о прозе, а о стихах: «[I]t seems that all of Kruchenykh's poems in this particular collection can also be read backwards, which does not hamper their meaning, because the meaning itself is alogical and non-static». При этом: «What is meant by “backwards” here is not the actual reading of the words from right to left, but, rather reading the sentences, or lines of the poems, in the reversed order» (N. Firtich. Worldbackwards: Lewis Carroll, Nonsense and Russian Avant-Garde // The Age of Alice: Fairy Tales, Fantasy and Nonsense in Victorian England. An Exhibition Catalogue. Poughkeepsie, New York: Vassar College, 2015. P. 31, 42, fn. 16) — см. также в Postscriptum'е к настоящей статье]].

⁹⁰ А. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца. СПб., [1912]. Л. [37] (ненумеров.).



Двустишие Хлебникова
в сборнике «Мирсконца»

лови ворон»). Кроме того, на л. 28 мы находим образец (почти точный) «зеркального письма» — двустишие Хлебникова под рисунком Ларионова:

Наш кочень очень озабочен
Нож отточен точен очень

написано (Ларионовым) справа налево, при этом из асимметричных букв б, в и з все повернуты в правильную сторону, а а, ч и ъ — перевернуты зеркально⁹¹. Таким образом, интенция переворачивания в книге, несомненно, есть. Можно ли, в самом деле, читать прозу задом наперед? Можно, но с сильными натяжками (включая пере-

становку предлогов перед существительным и т. п.). Скорее всего, можно читать, переставляя предложения (от последнего к первому), но отдельные пассажи читаются и от последнего слова к первому.

Зайдя в эту сомнительную область, позволим себе затронуть и другую, часто не менее сомнительную — нумерологию. Подобно анаграммам⁹², такая техника анализа в неумелых руках обычно

⁹¹ Воспроизведено, в частности, в кн.: G. Janeczek. The Look of Russian Literature. P. 83. Fig. 61 и в др. изданиях. [[Этот способ начертания букв находит аналоги не только в детском письме, но в некоторых фактах древнерусской графики, см.: Д. Ворт. Зеркальные написания в новгородской палеографии [1985] // Д. Ворт. Очерки по русской филологии. М.: Индрик, 2006. С. 233–241 (здесь речь идет о перестановке элементов в составных буквах: УО вм. ОУ, еі вм. іе, гъ вм. ъг, от вм. ю, но есть и просто перевернутые А, И (=N) и Ц), ср. отчасти: В. М. Живов. Восточнославянское правописание XI–XIII века. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 100 (прим. 22), 102–103 (прим. 24)].

⁹² Ср.: Г. А. Левинтон. Статьи из энциклопедии // Труды факультета этнологии ЕУ СПб. Вып. 1. СПб., 2001. С. 258–259; см. также: В. Н. Топоров. Об анаграммах в загадке // Исследования в области балто-славянской культуры: Загадка как текст 2. М., 1999. С. 70–71; Он же. К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 193–196.

приводит к нелепостям⁹³. Два аргумента, однако, заставляют все же пойти на этот риск. Во-первых, среди работ по нумерологии появляются и работы вполне серьезные, среди них более обещающими кажутся те, которые опираются не столько на «готовую» символику чисел (если, конечно, речь не и идет о таких заведомо символических текстах, как, скажем, «Божественная комедия»), сколько на соотношения частей, особенно в тех случаях, когда членение доказуемо или вовсе не вызывает сомнения⁹⁴. По замечанию Н. Н. Казанского, «чередование объемов текста по главам и числовое соотношение не раз было предметом исследования»⁹⁵. Ряд интересных наблюдений⁹⁶ был сделан на материале европей-

⁹³ См., в частности: Г. А. Левинтон. [рец. на:] С. Ильев. Числовая символика в поэме «Двенадцать» Ал. Блока // *Russian Linguistics*. 1979. Vol. 4. No. 2. С. 220–221.

⁹⁴ «Fowler [Alastair Fowler. *Spencer and the Numbers of Time*. London, 1964] emphasized (a) that the critic must restrict his count to clearly defined sections of a work, so that numbers on which he is basing his argument can be in no way open to dispute <...> (b) that the numbers must complement the work's substantive meaning» (D. Brooks. *Number and Pattern in the Eighteenth-century Novel*: Defoe, Fielding, Smollett and Sterne. London ; Boston: Routledge and Kegan Paul, 1973. P. 12).

⁹⁵ Н. Н. Казанский. Греческое *υρῖφος* «игра в слова» в поэзии и в жизни. С. 136, 143, прим. 25; ссылки на работы: С. Meillier. *Acrostiches numériques chez Théocrite* // *Revue des Études Grecques*. 1989. Vol. 102. P. 331–338; Н. В. Брагинская. Композиция «Картин» Филострата Старшего // *Балканские чтения–2 / Симпозиум по структуре текста : тезисы и материалы*. М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1992. С. 30–35. См. также: Она же. Картины «Филострата Старшего»: генезис и структура диалога перед изображением // *Одиссей. Человек в истории*. М. : «Наука», 1994. Т. 6. С. 274–313; наиболее подробно: N. V. Braginskaya, D. N. Leonov. *La Composition des Images de Philostrate l'Ancien* // *Le Défi de l'art: Philostate, Callistrate et l' image Sophistique. Études réunies et présentées / par Michel Constantini, Françoise Graziani et Stéphane Rolet*. La Licorne : Presses Univ. de Rennes, 2006. P. 9–29. (см. также: http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_7.1298804542.35663.pdf).

⁹⁶ Довольно обстоятельный обзор нумерологических работ (включая Э. Р. Курциуса) в основном по английской литературе Возрождения и Нового времени см. в указанной книге: D. Brooks. *Number and Pattern in the Eighteenth-century Novel*; он называет, в частности: V. F. Hopper. *Mediaeval Number Symbolism*. New York, 1938; Ch. Butler. *Number Symbolism*. London, 1970; A. Fowler. *Triumphant Form: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*. Cambridge, 1970; A. Fowler (ed.) *Silent Poetry : Essays in Numerological Analysis*. London, 1970. Особенно интересна для нашего случая работа A. Kent Hieatt «Short Time's Endless Movement: The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's "Epithalamion"» (1960): «*Epithalamion's* twenty four stanzas were shown to represent the hours of the wedding-day therein celebrated <...> and the 365 long lines to symbolize the number of the days in the year» (D. Brooks. *Number and Pattern...* P. 12), — поскольку она прямо перекликается с календарными

ской средневековой и новой литературы⁹⁷. Во-вторых, именно в случае Хлебникова самые невероятные числовые соотношения (как и этимологии) могут самым естественным образом входить в авторскую интенцию. Для чисел это едва ли не очевидней, чем для слов. Вяч. Вс. Иванов говорит о хлебниковском отношении к числам: «Для него числа — это как бы особая область природы. Их можно наблюдать, они внушают восторг, радость, страх <...> правое полушарие оперирует с числами как с образами. Это самая древняя стратегия обращения человека с числами, намного предшествовавшая позднейшей математике. Из нее выросло древнекитайское и древнеиндийское обращение с образами чисел как с отмычками для постижения всего мироздания (сейчас это называют «нумерологией») <...> Как это случалось и в других областях работы мысли, поэзии, и ее носителю — Хлебникову — были созвучны именно ранние этапы становления знания, еще основанные на образном мышлении»⁹⁸. Нам лишь единожды пришлось коснуться нумерологии Хлебникова (в рецензии на книгу Барбары Лёнквист, по поводу анализа поэмы «Поэт») в ситуации, кажется, более или менее очевидной. Позволим себе привести этот пассаж: «Особо нужно оговорить такой спорный (в обычном случае) аспект как нумерология поэмы. В ней 457 строк, а первоначально было 365 — причем для поэмы о календарном обряде число дней в году явно релевантно, что прямо обозначено в тексте (см. с. 134), где и стоит дата 19 октября 1919 г. Это редкий случай заведомо осознанной и демонстративной нумерологии (и тут, как во многих случаях, исследование футуризма — это кладовая примеров для общей поэтики). Разница между числом строк в двух вариантах: 92 — это число дней в трехмесячном

числовыми конструкциями Хлебникова (см. непосредственно ниже). Мне не удалось разыскать когда-то виденные интересные наблюдения, сделанные на тексте «Беовульфа».

⁹⁷ На древнерусском материале написана книга: В. М. Кириллин. Символика чисел в литературе Древней Руси. СПб. : Алетей. 2000. Она целиком посвящена только символическому значению отдельных чисел и их использованию в текстах древнерусской литературы, однако среди аргументов встречаются и наблюдения над композиционной ролью чисел. [[На материале литературы XX в. см.: Ю. Л. Фрейдин. О некоторых изоморфных конструкциях в поэтических текстах // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVII. P. 461–478: 3. Количественный изоморфизм. Изомерные конструкции. С. 464–476]].

⁹⁸ Вяч. Вс. Иванов. Хлебников и наука. Указ. соч. С. 362–363.

цикле *март — апрель — май* или *май — июнь — июль*; или *август — сентябрь — октябрь*; или *октябрь — ноябрь — декабрь* (2 месяца по 31 день и 1–30 дней, таких сочетаний всего 4, вернее две пары, в каждой из которых один месяц повторяется). Иначе говоря, 457 строк = дней это 5 сезонов, причем расчеты такого рода вполне вероятны для Хлебникова»⁹⁹.

«Мирсконца» дает, кажется, не менее интересную картину: инверсия *жизни человека* (даже если и не привлекать «Жизнь человека») сопровождается здесь постепенной редукцией речи. Этот — языковой — аспект стал едва ли не основным в анализе Б. Леннkvист, и ее вывод таков: «При помощи пародийного приема Хлебников подвергает сомнению то, как человек использует язык. Отправной точкой служит бессвязная старческая болтовня <...> и наконец, младенческая бессловесность»¹⁰⁰. Ср. также емкую формулировку Ю. Г. Цивьяна: «пять эпизодов <...> завершаются немой сценой в колясках — своеобразная самоликвидация драматургического сюжета»¹⁰¹. Формально это движение выражается в последовательном уменьшении длины диалогов, т. е. количества слов в каждой сцене. Эта редукция происходит по строгому закону: в сцене 1-й — 671 слово (без ремарок), во 2-й — 397, в 3-й — 53, в 4-й — 31, в 5-й — 0. При этом: $1 : 2 = 3 : 4$ и точно так же (почти с такой же степенью точности) $1 : 3 = 2 : 4$. А именно: $1 : 2 = 1,6901$, $3 : 4 = 1,7096$, соответственно $1 : 3 = 12,6603$, $2 : 4 = 12,8064$. В случае Хлебникова это соотношение может оказаться не только не случайным, но даже осознанным, однако его интерпретацию лучше предоставить более математически осведомленным исследователям.

Ранее: Заметки о Хлебникове // Дело авангарда = The Case of the Avant-Garde / Ed. by W. G. Weststeijn. Amsterdam : Pegasus, 2008. P. 237–299; p. 237–264 — Заметка 1; p. 280–297 — Приложения 1–3.

Впервые краткий вариант был опубликован: Об одном ударе у Хлебникова // Михаил Кузмин и русская культура XX века : тезисы и материалы конференции. Л., 1990, с. 86–89, и перепечатан с небольшими

⁹⁹ Г. А. Левинтон. [рец. на:] Барбара Леннkvист. Мироздание в слове // Новая русская книга, № 4–5 (5–6). 2000. С. 73 (страницы, указанные в тексте, относятся к рецензируемой книге) [[см. ниже. С. 187]].

¹⁰⁰ Б. Леннkvист. Мироздание в слове. С. 110.

¹⁰¹ Ю. Г. Цивьян. Историческая рецепция кино. С. 83.

дополнениями в: Мир Велимира Хлебникова : Статьи. Исследования. 1911–1998. М., 2000. С. 355–358.

Р. S. Из работ о «Мирсконца», упущенных в предыдущих вариантах настоящей статьи¹⁰², нужно отдельно упомянуть статью Джеральда Янечека ««Мирсконца» у Хлебникова и у Кручёных»¹⁰³. Он рассматривает не сборник, который «не имеет прямого отношения к нашей теме, потому что произведения в нем организованы не по принципам временного порядка», но примечание к стихотворению «Старые щипцы заката», которые представляют собой отклик «на общие дискуссии среди футуристов на тему “мирсконца” (см. сборник с таким названием конца 1912 г.), <...> и наверняка на само произведение Хлебникова “Мирсконца”». Его больше интересует не обратное движение времени, а фабула стихотворения Кручёных (замечу, что тот «правильный» хронологический порядок строф, который он предполагает, мне не кажется правдоподобным).

Приводимое выше двустишие Хлебникова «Наш кочень» находится в высшей степени странную аналогию в «Первом свидании» А. Белого:

Он — вот провидец и поэт,
ключарь небес, матерый мистик,
Голубоглазый гимназистик —
взирает в очи Сони Н-ой,
Огромный заклокочив ключень;
Мне блещут очи — очень, очень —
Надежды Львовны Зариной¹⁰⁴.

¹⁰² По какому-то стечению обстоятельств я так и не видел статью: В. Л. Рабинович. «Мирсконца» — книга, пьеса, мироздание // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 166–175.

¹⁰³ Дж. Янечек. «Мирсконца» у Хлебникова и у Кручёных // Язык как творчество : Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 80–87. URL: http://www.ka2.ru/nauka/janacek_1.html.

¹⁰⁴ Контекст см.: А. В. Лавров, Дж. Малмстад. «Прекрасная дама» Андрея Белого // «Ваш рыцарь»: Андрей Белый. Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928. М. : Прогресс-Плеяда, 2006. С. 3–32.

А. В. Лавров заверил меня, что знакомство Белого с «Мирсконца» практически исключено, т. к. в это время Белый вообще не видел русских книг. Однако за время, прошедшее до «Первого свидания» (1921), он, вероятно, мог и прочесть это двустилие.

Как оказалось, есть и феминистская реакция на «Мирсконца», здесь, как и в некоторых других случаях (см. примеры выше и Приложение 3), возникает тема зеркала (а также перевернутых букв):

Reading how woman is constructed as sign in what was, until recently, Soviet society is like entering the Russian futurist play *The Worldbackwards*. Like many letters of the Russian alphabet that seem reversed to us, the ways in which «woman» is represented are frequently the mirror inversion of the representation of woman in the West. In looking at the image of women on the other side of this mirror, we have an opportunity (almost as we could with computer image programming) to see how our lot would differ if our image was different¹⁰⁵.

Нужно подчеркнуть, что большинство исследователей считают, что сб. «Мирсконца» не осуществляет самого названного в заголовке принципа, впрочем, такой специалист по футуризму, как А. В. Крусанов, пишет: «Принципы, реализованные Крученых в сборнике «Мирсконца» (нарушение хронологии, введение обратного хода времени, нарушение причинно-следственных связей, нарочитый алогизм и аграмматизм), обозначили новое направление поэтических экспериментов, существенно расширившее новаторское поле, ограничивавшееся до сих пор, главным образом, тематикой и разными вариантами словотворчества»¹⁰⁶. Ни нарушения хронологии, ни обратного хода времени в сборнике, кажется, нет; скорее всего, на исследователя повлияла омонимия с пьесой Хлебникова — эффект, на который, видимо, рассчитывал Крученых, если прав в своих обвинениях Н. И. Харджиев.

В связи с этим сборником нужно вернуться к цитированным выше работам Н. Г. Фиртича, он повторял свои соображения о «Мирсконца» и сопоставление с Л. Кэрроллом в нескольких статьях¹⁰⁷, он, как

¹⁰⁵ J. A. Isaak. *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London ; New York: Routledge, 1996. P. 76.

¹⁰⁶ А. Крусанов. Русский авангард. Т. 1. Кн. 1. С. 528.

¹⁰⁷ Н. Фиртич. Льюис Кэрролл и русский алогизм // Русский авангард 10-х — 20-х годов в европейском контексте. М., 2000; N. Firtich. *THE WORLD BACKWARDS*: Lewis

и многие другие, принимает версию о первенстве Крученыха. Несколько особняком стоит работа, в которой введен другой объект сравнения — Гоголь¹⁰⁸, здесь он пишет:

Искажение Гоголем континуумов времени и пространства <...> тоже не могли остаться незамеченными футуристами, поскольку футуристы бросили вызов линейной прогрессии времени и выдвинули концепцию «мирсконца», которая подразумевала не только инверсию, но и сжатие/расширение временного процесса¹⁰⁹.

Как уже отмечалось — это неточность или преувеличение, во всяком случае по отношению к Крученыху. Сопоставления авангардных произведений (как литературы, так и живописи) с Гоголем в основном не кажутся мне убедительными, а в одном случае, кажется, можно легко предложить альтернативный комментарий:

В стихотворении Хлебникова «Па-люди» (1912) аллюзия к Гоголю приобретает более историософское значение благодаря отсылке к главной теме «Мертвых душ» — отсутствие души у современного человека [оставим это утверждение на совести автора]. «Когда у кого-нибудь нет носу, он покупает воску. / Когда у народу нет души, / он идет к соседнему, / И за плату приобретает ее — / Он, лишенный души!» Хлебников объединяет отчаянное желание майора Ковалева найти хотя бы искусственную замену своего носа с планом Чичикова по приобретению мертвых душ, по мере воплощения которого становится явным «отсутствие присутствия» души у него самого и его окружающих¹¹⁰.

Боюсь, что покупка воска не имеет отношения к страданиям майора Ковалева, воск — обычное средство, к которому прибега-

Carroll, Alexei Kruchenykh and Russian Alogism // SEEJ. 2004. Vol. 48. No. 4. P. 593–606. Последняя по времени из известных мне: N. Firtich. Worldbackwards: Lewis Carroll, Nonsense and Russian Avant-Garde // The Age of Alice: Fairy Tales, Fantasy and Nonsense in Victorian England : An Exhibition Catalogue. Poughkeepsie (New York) : Vassar College, 2015. P. 29–42 (см. ссылку на нее выше в тексте).

¹⁰⁸ Н. Фиртич. От Гоголя к авангарду: прото-футуристические траектории художественного видения и изображения // ОТыДО: Траектории петербургского авангарда. (Аполлон. № 3). СПб. : Аполлон, 2010. С. 17–43.

¹⁰⁹ Там же. С. 24.

¹¹⁰ Там же. С. 27.

ли в начале века сифилитики, и это было широко известно (например, говорили, что люди с таким гримом боятся пить горячий чай, потому что восковой нос может отклеиться). Что же касается души, то речь идет о душе *народа*, а не человека. За этим стоит значительная традиция, но можно предположить (хотя и с меньшей уверенностью, чем в случае с носом), что Хлебников так описывает вестернизацию или аккультурацию. Не исключено, что ассоциация носа и души объясняется Гоголем, но это, вероятно, относится к очень далекому и скрытому фоновому слою значений. Тогда предшествующие строки: «Когда у меня нет обуви, / Я иду на рынок и покупаю ее» по такой логике надо связывать с «Ночью перед Рождеством»?

Приложение 1

УПОМИНАВШИЕСЯ ПАРОДИИ

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА

Зеркало¹¹¹

[С. Г. Фруг]

О грядущем ни намека,
О минувшем — ни следа...
Отражается всегда

Лишь обманчиво глубоко

С их зеркальной глубиной
Всё в очах лазурно-чистых:
И созревшей страсти

И мерцанье грез
зной,
лучистых.

Подношу я этот дар
Ей, холодной и
прекрасной,

Не пленив мечтой
напрасной,

Мысли свет и сердца жар.

Мысли свет и сердца жар
Не пленив мечтой
напрасной,

Ей, холодной и
прекрасной,

Подношу я этот дар,
И мерцанье грез
лучистых,

И созревшей страсти
зной —

Всё в очах лазурно-чистых,
С их зеркальной глубиной,

Лишь обманчиво глубоко

Отражается всегда...
О минувшем — ни следа,
О грядущем ни намека...

<1899>

Nicolo

¹¹¹ Одно из этих двух стихотворений представляет из себя творческий продукт вдохновения музы высокоталантливого поэта С. Фруга под заглавием «Зеркало». Другое из этих стихотворений представляет из себя тот же самый продукт творческой силы поэта Фруга, но напечатанный «сзади наперед». Требуется узнать, которое из этих двух стихотворений (правое или левое) является действительным произведением г. Фруга *au naturel*, и которое — извращением. Ответ ищите в «Ежемесячных литературных приложениях “Нивы”» за этот год (№ 4).

Фет. Уснуло озеро

Уснуло озеро; безмолвен черный
лес;
Русалка белая небрежно
выплывает;
Как лебедь молодой, луна среди
небес
Скользит и свой двойник на влаге
созерцает.

Уснули рыбаки у сонных
огоньков;
Ветрило бледное не шевельнет ни
складкой;
Порой тяжелый карп плеснет
у тростников,
Пустив широкий круг бежать
на влаге гладкой.

Как тихо... Каждый звук и шорох
слышу я;
Но звуки тишины ночной не
прерывают,
Пускай живая трель ярка
у соловья,
Пусть травы на воде русалки
колыхают...

Минаев

Пусть травы на воде русалки
колыхают,
Пускай живая трель ярка
у соловья,
Но звуки тишины ночной
не прерывают...
Как тихо... Каждый звук и шорох
слышу я...

Пустив широкий круг бежать
на влаге гладкой,
Порой тяжелый карп плеснет
у тростников;
Ветрило бледное не шевельнет
ни складкой;
Уснули рыбаки у сонных
огоньков.

Скользит и свой двойник на влаге
созерцает,
Как лебедь молодой, луна среди
небес.
Русалка белая небрежно
выплывает;
Уснуло озеро; безмолвен черный
лес.

Приложение 2

ИНВЕРСИРОВАННЫЕ СТИХОТВОРНЫЕ ФОРМЫ

Нужно заметить, что в диапазоне между уровнем стиха и целого стихотворения существуют и — гораздо более частые, чем наши примеры — строфические палиндромы, а именно случаи, когда при повторе строфы (обычно, начальной в конце стихотворения или же рефрена) в ней переставляются строки (в обратном порядке) или иногда двустишия.

Вот пример — стихотворение Арагона «Я люблю тебя, Эльза» (сборник «Нож в сердце», 1941) в переводе Э. Л. Линецкой¹¹². Здесь строфическое кольцо (с инверсией) сочетается с рефреном, т. е. первая строфа (3-ст. анапест)

Год мелькнул — и уже позади.
Поцелуи легли как грани.
От разбитых воспоминаний
Уходи, уходи, уходи.

повторяется как рефрен между строфами (6-стишиями) цезурованного 6-ст. ямба с парной рифмовкой (русский эквивалент александрийского стиха), всего 4 раза (с первым появлением в начале стихотворения — 5 раз), и затем в финале инвертируется:

Уходи, уходи, уходи
От разбитых воспоминаний.
Поцелуи легли как грани.
Год мелькнул — и уже позади.

Замечательно, что такая палиндромическая структура была привнесена переводчицей: в оригинале стихотворение строится так же (6-сложник в рефрене чередуется с 6-стишиями александрийского стиха).

¹¹² [Л.] Арагон. Собр соч.: в 11 т. М. : ГИХЛ, 1960. Т. 9: Поэзия. С. 90–91.

дрийского стиха), только без знаков препинания, но в финале инверсия не столь полная, не 4 3 2 1, а 3 4 1 2.

Au biseau des baisers
Les ans passent trop vite
Évite évite évite
Les souvenirs brisés

а в финале:

Évite évite évite
Les souvenirs brisés
Au biseau des baisers
Les ans passent trop vite¹¹³

Точно такой же (как русский перевод) пример находим в сравнительно недавнем стихотворении:

*Что там шумит, что там звенит,
Какая ждет нас несвобода?
Зачем луна бежит в зенит
По костровищу небосвода?
Зачем так страшно далеки,
Прикрыты серою золою,
Поблескивают угольки
В моей ночи перед зарею?
Зачем так душно на душе,
Что завтра утром с нами станет,
Зачем привязанный уже
Тяжелый камень шею тянет?
По костровищу небосвода
Зачем луна бежит в зенит?
Какая ждет нас несвобода,
Что там шумит, что там звенит?*¹¹⁴

¹¹³ Elsa, je t'aim // Le crève-cœur. Paris : Gallimard, 1941; цит. по: Aragon. Choix de Poèmes. Établi et présenté par Michel Apel Muller. Paris : Messidor / Temps Actuels, 1983. P. 117.

¹¹⁴ А. П. Тимофеевский. Песня скорбных душой. Книга стихотворений. М., 1998. С. 163 (курсив наш. — Г. Л.); текст, разумеется, построен на реминисценции из «Слова о полку Игореве» («что ми шумить, что ми звенить давеча, рано предь зорями?»), но ср. и хлебниковскую тематику у этого автора (ср. стихотворение «Свобода» Памяти В. Хлебникова (там же. С. 42); «И я зверинцу был уже не рад... / Но дети, дети — благодарный зритель. / Как Хлебников сказал “О сад! О сад!...” / Там было все, что только захотите» (Письмо девятое // Там же. с. 74), «Слети ко

Разнообразные примеры такого варьирования финальной строфы по отношению к начальной (при строфическом кольце, или в терминах В. М. Жирмунского «кольце стихотворения»), в ослабленном виде, менее напоминающем принцип палиндрома — т. е. с инверсией не строк, а двустий, приводит В. М. Жирмунский¹¹⁵: «Среди различных возможных типов вариации строфы особенно интересны в композиционном отношении те случаи, когда периоды, на которые распадается строфа, возвращаются к концу стихотворения в обратном порядке по отношению к началу. Например, Фет:

Какие-то носятся звуки
И льнут к моему изголовью.
Полны они томной разлуки
Дрожат небывалой любовью.
<...>
И только, но песня разлуки
Несбыточной дразнит любовью,
И носятся светлые звуки
И льнут к моему изголовью¹¹⁶.

Интересная перестановка у Полонского: «Рассказ волн». Первая строфа:

Я у моря, грусти полный,
Ждал родные паруса.
Бурно пенились волны,
Мрачны были небеса,
И рассказывали волны
Про морские чудеса

Последняя строфа:

Так рассказывали волны
Про морские чудеса,
Бурно пенились волны,

мне и помоги мне, Ка, / Стать на тропу буддийского монаха» (Песни восточных славян // Там же. С. 159) и рядом (с. 160): «Прямись мой дух как над Днестром тополя» со сноской «Топóля (укр.) — тополь» (ср. в «Слове о Эль»: «Его хребет стоит как тополь»).

¹¹⁵ Композиция лирических стихотворений // В. М. Жирмунский. Теория стиха. С. 509–518.

¹¹⁶ А. А. Фет. Полное собрание стихотворений / Вст. ст., подг. текста и прим. Б. Я. Бухштаба. Л.: Сов. писатель, 1959. С. 270.

Мрачны были небеса,
И глядел я, грусти полный, —
Чьи мелькают паруса¹¹⁷.

Среди примеров Жирмунского отметим начальное и конечное двустишие у Фета (инвертируются строки, а не двустишия, но повторяется только одно двустишие, в стихотворении, написанном четверостишиями):

Я тебе ничего не скажу
И тебя не встревожу ничуть
<...>
Я тебя не встревожу ничуть
Я тебе ничего не скажу!¹¹⁸

Сходно построен пример Вл. Соловьева (но здесь разнящиеся строки семантически и лексически связаны):

Мыслей без речи и чувств без названия
Радостно мощный прибой.
Зыбкую насыпь надежд и желания
Смыло волной голубой.
<...>
В берег надежды и берег желания
Плещет жемчужной волной
Мыслей без речи и чувств без названия
Радостно мощный прибой!¹¹⁹.

Из других его примеров ср. у Вл. Соловьева (инверсия с варьированием):

В грозные, знойные
Летние дни —
Белые, стройные
Те же они.
<...>
[строфа V]
Стройно-воздушные
Те же они —

¹¹⁷ В. М. Жирмунский. Указ. соч. С. 509–510.

¹¹⁸ А. А. Фет. Указ. соч. С. 196; В. М. Жирмунский. Указ. соч. С. 512.

¹¹⁹ Вл. Соловьев. В Альпах // Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 78; В. М. Жирмунский. Указ. соч. С. 506.

В тяжкие, душевные
Грозные дни¹²⁰.

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы *обретаем*
<...>

Пойте про ярые грозы,
В ярой грозе мы покой *обретаем*...
Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем¹²¹.

Жирмунский упоминает также пример, сходный с первым примером из Фета:

Плещет Обида крылами
Там, на пустынных скалах...
Черная туча над нами,
В сердце — тревога и страх.
<...>

Черная туча над нами,
В сердце — тревога и страх...
Плещет Обида крылами
Там, на пустынных скалах¹²²

Сходные элементы могут встречаться, вероятно, также в твердых формах, построенных на перестановках рифм или строк (секстина, рондо и т. п.).

¹²⁰ «Вновь белые колокольчики» (1900) // Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 137; В. М. Жирмунский. С. 513 (откуда, вероятно, пастернаковский «Вальс со слезой» (1941): «Как я люблю ее в первые дни, / Когда о елке толки одни» (отчасти на правах рефрена).

¹²¹ Песня офитов (1876) // Вл. Соловьев. Указ. соч. С. 64 — пунктуация по этому изд., курсив В. М. Жирмунского (Указ. соч. С. 511).

¹²² Две сестры (1899) // Вл. Соловьев. Указ. соч. С. 133–134; В. М. Жирмунский. Указ. соч. С. 518.

Приложение 3

ПАЛИНДРОМЫ И ВОКРУГ НИХ

О палиндромах написано довольно много¹²³, на одной только конференции в честь В. П. Григорьева было, по меньшей мере, 3 доклада о палиндромах¹²⁴. Из последних публикаций можно упомянуть еще статью М. А. Родионова¹²⁵. Заметим, однако, что автор диссертации о палиндроме является одним из соавторов манифеста «verbлюд — человек слова»¹²⁶, что статья Родионова (в миру — вполне серьезного арабиста) посвящена не столько изучению палиндромов, сколько безоглядному их сочинению (или повторению)¹²⁷ — так что в этой области метауровень, или «рефлексия»,

¹²³ Нам известны авторефераты диссертаций: А. В. Бубнов. Лингвопоэтические и лексикографические аспекты палиндромии. Автореф. дис. <...> кандидата филологических наук. Орел, 2003; С. Е. Бирюков. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. Автореф. дис. <...> кандидата филологических наук. М., 1994 — и вышедший десятию годами раньше словарь: Е. А. Кацюба. Первый палиндромический словарь русского языка. М., 1999 (нашлось более позднее издание: Новый палиндромический словарь современного русского языка / Сост. Е. Кацюба. М., 2002).

¹²⁴ Вот названия, которые извлечены из программы в интернете: Л. Н. Рягузова (Краснодар). Палиндром, или прием обратимости в текстах В. Набокова; О. И. Фоякова (Санкт-Петербург). Палиндромы как афористические выражения духа времени; Вера Хлебникова, Май Митурич-Хлебников. Графика палиндрома: «Разин» В. Хлебникова в визуальном представлении П. Митурича.

¹²⁵ М. А. Родионов. Мир навыворот // *Studia Ethnologica*: Труды факультета этнологии Европейского университета СПб. Вып. 2. СПб: Изд. ЕУ СПб., 2004. С. 261–269.

¹²⁶ С. Бирюков, А. Бубнов, С. Федин. Verbлюд — человек слова // *НЛО*. 1999. № 35. С. 281–282. Однако на два года и 12 номеров раньше он напечатал там же статью «Миним» более аналитического (если не более академического) характера: А. Бубнов. Миним // *НЛО*. 1997. № 23. С. 321–325; он ссылается, между прочим, на сборник и журнал, нам, к сожалению, неизвестные, с автометаописательным названием: АмфиРифмА: Клуб русского палиндрома. Научно-художественный сборник. Курск, 1995; АмфиРифмА: Периодическое научно-художественное издание. 1992–1996. № 1–25.

¹²⁷ Автор, видимо, не знает греческой формы палиндромон, из-за чего вынужден был переименовать классический палиндром: *Не видно морд ни лап и палиндромон*

еще не очень отделились от «первичного» уровня. Наиболее насыщенной по материалу является глава о палиндромах в книге С. Бирюкова «Зевгма»¹²⁸. Палиндромы широко представлены и в интернете, приводим оглавление одного из сайтов (<http://www.fun-with-words.com/palindromes.html>):

What are palindromes?

The **Best Palindromes** — some great examples

A man, a plan, a canal — Panama and related palindromes

Who first found the Panama palindrome?

2D Palindrome squares

Word-unit palindromes

Line-unit palindrome poem

Brief history of palindromes

Books about palindromes —

среди этих категорий мы находим и строчный палиндром интересующего нас типа:

Line-Unit Palindrome Poem

The following poem reads from the first line to the last as it does from the last to the first. It was written by James A. Lindon and was first published in Dmitri Borgmann's *Beyond Language* (1967).

Doppelgänger

Entering the lonely house with my wife

I saw him for the first time

Peering furtively from behind a bush —

дивен. Отметим отличную опечатку на с. 265, возникшую, явно, при списывании из упомянутой здесь же рецензии в НЛЮ (№ 34. 1998/6. С. 309), названный здесь палиндромист претерпел половую метаморфозу, но только наполовину, получив фамилию *Пальчикова-Элистинский!* Миф об андрогинах, возвращающий нас к Платону?

¹²⁸ С. Бирюков. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. Пособие для учащихся. М.: Наука, 1994. С. 100–141: гл. 5. Ревизор роз и вер (О палиндромии). Как и другие главы, она представляет собой описание палиндрома и небольшую хрестоматию примеров (включая целиком «Разин» Хлебникова, ср. и хлебниковскую аллюзию в названии главы). Сюда включены только палиндромы в узком смысле, так сказать двусоставные (т. е. чтение справа налево совпадает с чтением слева направо), а «односторонние» причислены к анаграммам и оставлены в предыдущей главе: «Наоборот прочтите ропот» (с. 70–99). Отметим в ней наблюдение: «Правда в поэзии Хлебников редко прибегал к анаграммированию. Анаграммы возникали у него как частный случай палиндрома внутри строки».

Blackness that moved,
A shape amid the shadows,
A momentary glimpse of gleaming eyes
Revealed in the ragged moon.
A closer look (he seemed to turn) might have
Put him to flight forever —
I dared not
(For reasons that I failed to understand),
Though I knew I should act at once.
I puzzled over it, hiding alone,
Watching the woman as she neared the gate.
He came, and I saw him crouching
Night after night.
Night after night
He came, and I saw him crouching,
Watching the woman as she neared the gate.
I puzzled over it, hiding alone —
Though I knew I should act at once,
For reasons that I failed to understand
I dared not
Put him to flight forever.
A closer look (he seemed to turn) might have
Revealed in the ragged moon
A momentary glimpse of gleaming eyes
A shape amid the shadows,
Blackness that moved.
Peering furtively from behind a bush,
I saw him, for the first time
Entering the lonely house with my wife.

Приведем один нетривиальный пример (более поздний, нежели большинство названных работ), построенный на стыке коротких палиндромов разных уровней.

Стихотворение Л. Лосева «Смерть друга» открывается эпиграфом из Вяземского, а заканчивается отсылкой к стихотворению Мандельштама «Реймс и Кёльн»¹²⁹:

¹²⁹ С некоторой опаской попробую возвести начало этого четверостишия к «Русским женщинам» («По-русски меня офицер обругал, / Внизу ожидавший в тревоге»), но вообще Амф. 4/3 дает слишком много образцов.

В шампанской стране меня слух поджидал.
Вот где диалог наш надломан:
то Вяземский вяжется, то Мандельштам,
то глупый «смерть–Реймс» палиндромон

и следующее стихотворение книги начинается палиндромным каламбуром:

Смутное время. Повесть временных *тел*¹³⁰.

[[К числу поэтов палиндромистов — из которых названа, конечно, лишь небольшая часть, нужно прибавить Александра Кондратова (1937–1993): «В <...> цикле “Борщский флот” можно обнаружить скрытые и явные отсылки к поэме В. Каменского “Стенька Разин”, стихам Хлебникова и Крученых. Часть “Борщского флота” написана палиндромами, искусством составления которых Кондратов владеет виртуозно»¹³¹. Другой пример палиндромиста — Н. И. Ладыгин (сб. «Золото лоз. Палиндромические стихи и поэмы»)¹³².

Среди литературоведческих работ последнего времени особое внимание палиндромам и палиндроматическому принципу, наряду с заумью, уделено в книге Ежи Фарыно¹³³, он считает палиндромность (расширительно понятаю) одной из важнейших черт модернизма: «В самых общих чертах это эффект палиндрома и зауми, “потустороннего языка” и семантизируется как непости-

¹³⁰ Л. Лосев. Новые сведения о Карле и Кларе: Третья книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд; Журнал «Звезда», 1996. (Серия «Автограф»; [вып.] 12). URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/losev2.html>.

¹³¹ Т. Никольская. «Филологическая школа». [рец. на:] Кулле С. Верлибры. СПб.: Изд. Буковского, 2001. 96 с.; А. Кондратов. Стихи тех лет. СПб.: Изд. Буковского, 2001. 72 с.; Ю. Михайлов, М. Красильников. Старшие авторы филологической школы. СПб.: Изд. Буковского, 2001. 76 с. // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/nik.html>.

¹³² URL: <http://mreadz.com/read-90133>; <http://bonread.ru/nikolay-ladigin-zoloto-loz.html>; см.: С. Е. Бирюков, Б. Н. Двинянов. Уроки Хлебникова: палиндромические поэмы Николая Ладыгина // Поэтический мир В. Хлебникова. Волгоград, 1990. С. 83–88.

¹³³ Е. Фарыно. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004 (1 изд. — Warszawa, 1991); см. также: Он же. Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // Wiener slawistischer Almanach. Bd 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen / Herausgegeben von R. Lachmann, I. P. Smirnov. Wien, 1988. S. 37–62.

жимость бытия». «Среди литературных жанров ближе всего к зеркалу и ритму жанр палиндрома. Так, слово «потоп», прочитанное в обратном направлении как ‘потоп’, имеет уже иной статус и иную семиотику (в частности, обратное ‘потоп’ тут можно воспринимать как извлеченную из слова «потоп» его чистую ‘сему’, т. е. не как слово, а как умозрительный феномен; недаром жанр палиндрома привлекал такое пристальное внимание наиболее умозрительного и наиболее «заумного» поэта XX века — Велимира Хлебникова; см. хотя бы его поэму *Разин*)» и мн. др. Важна также статья Вольфа Шмидта¹³⁴.

Добавим еще интересную интерпретацию палиндрома в «Золотом ключике» А. Н. Толстого: «А роза упала на лапу Азора», палиндром, как известно, принадлежит Фету. М. С. Петровский связывает его с именем *Изора* и словом *роза* в драме Блока «Роза и крест»¹³⁵, кроме того, палиндром связан с сюжетом «Золотого ключика»: путь приводит назад к дому¹³⁶]].

Более общие работы о палиндромах, как правило, обращаются к их происхождению и так или иначе (т. е. генетически или типологически) связывают их с разного рода магическими квадратами¹³⁷ и с магией вообще. Е. Е. Левкиевская называет подобную трансформацию в числе многочисленных форм и функций *зауми*¹³⁸

¹³⁴ В. Шмид. Шкловский, Набоков и Олеша — «остранение», палиндромы и «невидимая страна внимания и воображения» // D. M. Bethea, L. Fleishman, A. Osipov (eds.). *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature in Honor Alexander Dolinin*. Stanford, 2007. Pt 1. P. 335–359 (см. особ.: с. 351–355 со ссылкой на: D. Barton Johnson. *A Guide to Nabokov's "A Guide to Berlin"* // SEEJ. 1979. Vol. 23. P. 353–361).

¹³⁵ И разумеется, «Моцарте и Сальери».

¹³⁶ М. Петровский. Книжки нашего детства. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. С. 257–258.

¹³⁷ Как мы видели, квадраты составляют разновидность и раздел на цитировавшемся сайте. См. также статью: А. Ромахин. Магические квадраты русского авангарда. набросок первый. Случай Маяковского // Дело авангарда = *The Case of the Avant-Garde* / Ed. by W. G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008. P. 113–132. [[Как оказалось, ни к таким, ни к магическим и подобным квадратам не имеет отношения статья: И. Б. Корман. Литературные квадраты // Кормановские чтения. Вып. 13: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (апрель, 2014). Ижевск, 2014. С. 237–249 — отличающаяся если не прямой филологической безграмотностью, то во всяком случае весьма малой осведомленностью в области нумерологии, работ о числах и т. п.]].

¹³⁸ Тема, опять-таки возвращающая нас к Хлебникову и Крученыху.

(в заговорах, загадках и мн. др.), в том числе различные способы искажения (в частности, перестановки слогов, что характерно для тайных языков, а также для речи нечистой силы в быличках и т. п.) табуированного или скрываемого слова¹³⁹: «Произнесение или написание отдельных слов задом наперед чаще всего употребляется в заговорных формулах. Чтобы избавиться от лихорадки, пишут на клочке бумаги «рака усен» (т. е. «рака несущ», т. к. считается, что лихорадка боится рака), обрывают все буквы и дают больному съесть с хлебом утром натошак (рус. <Д. К.> Зел<енин>. О<писание> Р<укописей Ученого> А<рхива Импер. Русск.> Г<еограф.> О<бщества. Пг., 1914–1916, с. 1244). Таким же способом от конца к началу могут произноситься и христианские молитвы, чаще всего «Отче наш» (в<ост>.-слав.)»¹⁴⁰. Последнее тем более любопытно, что среди прочих модификаций и свойств этой молитвы есть и такое: ее латинское начало/название рассматривается как «расшифровка» самого известного магического квадрата:

А
Р
А
Т
Е
Р
А Р А Т Е Р N O S T E R О
О
S
T
Е
R
О

¹³⁹ Напомним, что именно такого рода операции, имевшие, видимо, не (с)только магические, сколько мнемонические или чисто поэтические функции, часто называют среди древнейших приемов индоевропейской поэтической традиции (ср. плетение словес в русской и провансальской терминологии, 'изламывание слов' в кельтской поэтической традиции и др., принцип анаграмм). См., напр.: М. Б. Мейлах. Язык трубадуров. М., 1975. С. 63–68, 149–152 (прежде всего приводимые здесь многочисленные замечания В. Н. Топорова).

¹⁴⁰ Е. Е. Левкиевская. Заумь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. М., 1999. Т. 2. С. 281.

В принципе, тему палиндрома, именно в связи с переходом на уровень строфы или более крупных единиц, естественно было бы развить — принимая во внимание чтение не только по горизонтали, но и по вертикали — в направлении «магических квадратов»¹⁴¹, наиболее известный из них (Sator / Arepo / Tenet / Opera / Rotas)¹⁴² приводится в том числе в кириллическом варианте:

С	А	Т	О	Р
А	Р	Е	П	О
Т	Е	Н	Е	Т
О	П	Е	Р	А
Р	О	Т	А	С

и подробно обсуждается в книге, которую Хлебников назвал «учебником Сахарова»¹⁴³, под названием «Заклинательная песнь над духами»¹⁴⁴ в непосредственном соседстве с «Чародейской песней ведьм» (*Абракадабра*), «Песней ведьм на лысой горе» и «Песней ведьм на роковом шабаше» (именно в ней встречаются слова: *Шикалу, Ликалу! Шагадам, магадам*, общие для «Ночи в Галиции» и «Князя Серебряного»), «Чародейской песней русалок»

¹⁴¹ Любопытно, что этот термин применялся не только к словесным, но и к числовым квадратам, возвращающим нас к нумерологии: «In a magic square a series of numbers is arranged in a square so that “the sum of each row and column and of both the corner diagonals shall be the same amount” (W. S. Anders et al. Magic Squares and Cubes (New York, 1960), p. 1. The Planetary magic squares, current in Europe from at least the fourteenth century (R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl. Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. (1864), pp. 325–7) are illustrated by Agrippa [De occulta philosophia (1531)] [Henry Cornelius Agrippa. Three Books on Occult philosophy, Tr. by J. F. London, 1651] Book II, ch. 22, pp. 224–252» (D. Brooks. Number and Pattern in the Eighteenth-century Novel. P. 16, fn. 13).

¹⁴² История и интерпретации этой формулы требуют особого изучения, упомянем лишь сайт (<http://www.plexoft.com/DTP/Sator.html> и отсылки на нем к gopher://140.142.56.13/00/public/classics/classics.log9209 и др.), где нашлось несколько десятков статей и книг по «sator-formula». [[К сожалению, при повторных обращениях все эти ссылки не работали]].

¹⁴³ В. Хлебников. Ночь в Галиции // В. Хлебников. Творения. С. 92, довольно пространную, но, конечно, не полную библиографию упоминаний о знакомстве Хлебникова с книгой Сахарова см.: Г. А. Левинтон. Заметки о зауми. I. *Дыр бул щыл*. С. 163. [[См. выше, с. 17; 20, сн. 27]].

¹⁴⁴ И. П. Сахаров. Русское народное чернокнижие. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1885. С. 96–98.

и «Чародейской песней солнцевых дев»¹⁴⁵ (упоминаемых в знаменитой надписи Хлебникова Р. О. Якобсону: «Установившему родство с солнцевыми девами и Лысой горой»¹⁴⁶). Нужно заметить, что наличие подобных (видимо вторичных) представлений, как магические квадраты и использование палиндрома (или скажем осторожнее: чтения задом наперед), в магии не должно предопределять решения об основных и изначальных функциях этого приема¹⁴⁷. Ср. еще любопытный пример псевдонима-палиндрома¹⁴⁸: «Жан Батист Альетт (1738–1791), прославившийся под «каббалистическим псевдонимом Эттейла <...> Alliette = Etteilla». В принципе, такой способ построения псевдонимов известен, но здесь он наделен эзотерическими коннотациями¹⁴⁹.

Вне магии, хотя и функционально близко к ней, говорение задом наперед используется, как отмечалось выше, в качестве тайного языка, особенно у детей¹⁵⁰; ср. к этому обратное чтение слов и имен в детской литературе¹⁵¹, в частности мотивированное темой зеркала (ср. термин *зеркальное письмо* как обозначение тайнописи и упоминавшийся выше пример такого письма в сб. «Мирсконца»)¹⁵².

¹⁴⁵ И. П. Сахаров. Русское народное чернокнижие. С. 98–103.

¹⁴⁶ R. Jakobson. Selected Writings. Vol. IV: Slavic Epic Studies. P. 640.

¹⁴⁷ Ср. аргументацию Н. Н. Казанского против подобной («магической») этиологии акростиха (Н. Н. Казанский. Греческое *υρῖφος* «игра в слова» в поэзии и в жизни).

¹⁴⁸ Упоминаемый в недавней книге: А. Россомахин. «Real» Хармса. СПб., MMV [2005]. С. 14.

¹⁴⁹ Из области бытовой (полусерьезной) магии заслуживает упоминания девиз известного изобретателя Л. Д. Термена: «Термен — не мрет!» (URL: <http://www.x-libri.ru/elib/smi01561/00000002.htm>).

¹⁵⁰ См.: Г. С. Виноградов. Детские тайные языки: Краткий очерк / Публ. А. Ф. Некрыловой, В. В. Головина // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. М.: Ладомир, 1998. С. 711–742, специально «обратные языки» — с. 729–730; первоначально: Г. С. Виноградов. Детские тайные языки: Краткий очерк // Сибирская живая старина. 1926. Вып. II (VI). С. 87–112; отд. изд. — Иркутск, 1926; см. также: Он же. Страна детей: Избранные труды по этнографии детства. СПб: Анатолия, 2000. (Ист. наследие).

¹⁵¹ Простой пример: «Остров кочарудов» Заболоцкого (*кочаруд* — дурачок); Н. Заболоцкий. Змеиное яблоко / Сост. Е. Путилова. Л.: Детская литература, 1972. С. 12–20.

¹⁵² Любопытный пример — имена в сказке В. Г. Губарева «Королевство кривых зеркал» — советском варианте *Through the Looking Glass*, известном моему поколению из фильма, постоянно показывавшегося по телевидению в 50-е годы. Здесь героини-двойники носят нормальные (но взаимно обратные) имена *Оля* — *Яло*,

[[Псевдонимы палиндромы, опять-таки без эзотерической подоплеки, весьма многочисленны. Таков, например, *Вел* — сокр. от *Велснера* = Лев Аренс, т. е. АренсЛев¹⁵³. «Фим — так называли Николая Лодыженского в балакиревском кружке <...> Фим — инверсия слова «миф». Это прозвище отражало способность Лодыженского загадочно исчезать из поля зрения друзей-музыкантов»¹⁵⁴. «Леонард Юлианович Пирагис <...> Среди его псевдонимов был и «свободный художник Л. Сигарип»¹⁵⁵. Приведем более пространственный пример из статьи Ю. М. Лотмана:

Речь идет о бессознательных записях, которые делал Пушкин, сопровождая ими процесс размышления и, возможно, даже их не замечая. 9 мая 1828 Пушкин написал посвященное Анне Алексеевне Олениной, за которую он сватался, стихотворение «Увы! язык любви болтливой...». Там же находится запись:

ettenna eninelo
eninelo ettenna

Рядом запись:

«Olenina
Annette»

Поверх «Annette» Пушкин записал «Pouchkine». Восстановить ход мысли несложно: Пушкин думает об Аннете Олениной как о невесте и жене (запись «Pouchkine»). Текст представляет собой анаграмму (задано чтение справа налево) имени и фамилии А. А. Олениной, о которой он думал по-французски. Интересен механизм этой записи. Сначала имя в результате обратного чтения превращается в условный

а жители королевства кривых зеркал (чужого пространства внутри «зазеркалья») — имена, образованные из нарицательных и, как правило, оценочных слов: *Аксал, Бар, Нушрок, Абаж, Адинаг* (см.: Н. Г. Урванцева. Поэтика зеркала в русской детской литературе XX века : автореферат диссертации <...> кандидата филологических наук. Петрозаводск, 2006. С. 18–19).

¹⁵³ Книга и революция. 1922. № 9–10 (21–22).

¹⁵⁴ Н. К. Дроздецкая. Тверские материалы к биографии Н. Н. Лодыженского // Из фондов кабинета рукописей РИИИ. Сообщения публикации. СПб. : РИИИ, 2007. Вып. 4. С. 17.

¹⁵⁵ Ю. Абызов, Р. Тименчик. История одной мистификации // Р. Тименчик. Ангелы–люди–вещи: в ореоле стихов и друзей. М. : Мосты культуры ; Гешарим, 2016. С. 89, 97 (сн. 8), 98 (сн. 27).

индекс, затем повтором задается некоторый ритм, а перестановкой — ритмическое нарушение ритма. Стихоподобный характер такой конструкции очевиден¹⁵⁶.

Более того, Пушкин в самом деле пользовался палиндромическими псевдонимами, в сочетании с приемами криптографии — пропуском гласных, как в первой своей печатной подписи (апрель 1814): *Александр НКПШ* — или всех букв, кроме первой и последней: *А. н-П* — «такой подписью Пушкин пользовался с сентября — октябре 1814 года»¹⁵⁷].

Не только подпись, но и название книги может переворачиваться, ср. роман Сэмюэля Батлера, который считается первой антиутопией XIX века: *Erewhon* (1872, корректный перевод: *Едгин*) — перевернутое *Nowhere*, т. е. перевод слова и названия «Утопия». Очень любопытный пример инверсии имени повествователя (выступающего как авторская подпись) находим в романе Джима Томпсона (James Meyers Thompson, 1906–1977) “A Hell of a Woman” (1954): герой по имени Dillon Frank рассказывает свою историю, затем в гл. 12 он излагает другую версию тех же событий (то ли ложь, то ли раздвоение личности), и глава названа (предыдущие главы не имеют заголовков) “*Through thick and thin: The true story of a man’s fight against high odds and low women... by Knarf Nollid*”. Так же названа гл. 19, затем герою приходится скрываться, и гл. 22 названа “*Upward and onward: The true story of a man’s fight against high odds and low women... by Derf Senoj*”¹⁵⁸.

[[В лингвистике и антропологии появился термин *Nacirema* — цитирую толкование из Википедии: (“American” spelled backwards) is a term used in anthropology and sociology in relation to aspects of the behavior and society of citizens of the USA. The neologism attempts to create a deliberate sense of self-distancing in order that American anthropologists might look at their own culture more objectively]]¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Ю. М. Лотман. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 82–83.

¹⁵⁷ В. Э. Вацуло. Записки комментатора. СПб.: Академич. проект, 1994. С. 75 (со ссылкой на: М. Ф. Цявловский. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 85–87).

¹⁵⁸ J. Thompson. A Hell of a Woman. New York: Vintage Crime, 1990. P. 95–101 (ch. 12), 153–159 (ch. 19), 177–185 (ch. 22).

¹⁵⁹ Можно упомянуть еще видеофильм *Palindrome* (<https://www.youtube.com/watch?v=ER13JaVZXY4&feature=channel>), теперь, к сожалению, закрытый из копирайт-

В варианте, лишенном магических претензий, словесная игра, часто стихотворная, получила название *Mot carré*¹⁶⁰. Впрочем, это касается скорее «квадратов», чем палиндромов, т. к. чтение с конца в них, кажется, как правило, не встречается, в отличие от формулы *Sator*. Вот примеры, иллюстрирующие это понятие во французском и итальянском словарях.

Mot carré, Sorte de charade que l'on propose à deviner dans les termes habituels (mon *premier* [ou mon un] est... dit... fait telle ou telle chose), etc., mais qui diffère de la charade ordinaire en ce que les mots donnant la solution doivent, former un carré pouvant se lire horizontalement et verticalement. Ex. :

Mon *premier* vit jadis triompher les Français; Mon *deux* peut être doux, mais plus souvent vous glace; Mon *trois* près des enfants a toujours grand succès; Grâce au *quatre*, l'oiseau dans les airs se prélassa.

I É N A
ÉMOI
NOËL
AI LE —

Mot carré syllabique. Ici les colonnes, au lieu d'être formées de simples lettres, sont constituées par des syllabes :

Mon *un*, s'il est heureux, triple les revenus; Et sans faire mon *deux*, d'illustres inconnus Seint mon *trois* devenus.

COM MER CE
MER VEIL LE
CE LE BRE¹⁶¹

ных соображений. Вот то, что удалось извлечь из сайта: Дата загрузки: 7 нояб. 2008 г. Dir. Philippe Barcinski / Brazil / 2001 In a single day a man loses everything, and we watch it all backwards. Time's arrow bent back the wrong way. Gained critics choice at Gramado Brazil, winner most innovative live action film at Aspen film festival.

¹⁶⁰ К теме квадратов, ср. представление о строфе (4-стишии) как квадрате в связи с военным строем каре, ср.:

Здесь всегда по квадрату
На рассвете полки —
От Синода к Сенату,

Как четыре строки (А. Галич. Петербургский романс).

¹⁶¹ Larousse du XX^e siècle en six volumes. Publié sous la direction de Paul Augé. Paris, 1929. T. II. P. 11.

«ENIGMISTICA Si da il nome di *q.* a un gioco geometrico costituito da parole di uno stesso numero di lettere o sillabe, che, messe una sotto l'altra, formano un *q.* e si leggono ripetute sia orizzontalmente sia verticalmente; un tipo speciale di parole in *q.* è il latercolo costituito da parole bifronti; il *q.* può avere anche una lettura verticale diversa da quella orizzontale, ciò che ha dato origine alle «parole incrociate». Esempi:

q. letterale	q. sillabico	q. con letture diverse
FILO	PO LI SEN SO	A M O R
IRIS	LI BER TI NA	R A T E
LIRA	SEN TI MEN TO	M I R A
OSAR	SO NA TO RE	A S I L» ¹⁶²

¹⁶² La piccola Treccani. Dizionario enciclopedico. Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma, 1996. T. IX. P. 847. О «магических квадратах» как поэтических конструкциях, связанных по горизонтали и по вертикали, см.: E. Campanile. Ricerche di cultura poetica indoeuropea. Pisa : Giardini, 1977. P. 97 ff.; C. Watkins. How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics. New York ; Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 99, 216, 220, 235.

ЗАМЕТКИ О ХЛЕБНИКОВЕ

Заметка 2. «Черный царь плясал перед народом»

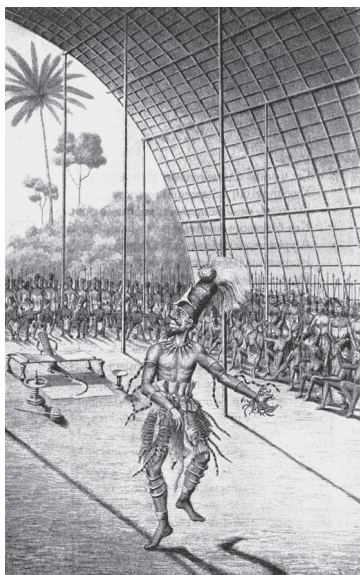
Стихотворение *Лучизм. Число 1-е* («Черный царь плясал перед народом»)¹, как теперь известно, имеет нередкий у Хлебникова изобразительный подтекст² (на что, возможно, указывает и *живописное* название стихотворения), одновременно «иконический» и «этнографический» — а именно «рисунок Ф. Этцольда по наброску и описанию Г. Швейнфурта “Мунза, король Мангабутту, пляшет перед своими женами и воинами”»³. Приведем текст этого полиметрического стихотворения, разбив его на монометрические звенья:

1 Черный царь плясал перед народом,
И жрецы ударили в там-там.

¹ Четыре птицы. М., 1916. [[Описание по Тарасенкову — Турчинскому: Бурлюк Давид, Золотухин Георгий, Каменский Василий, Хлебников Велимир. Четыре птицы / Обл. А. Лентулова. М. : Изд-во К., 1916; В. Хлебников. Собр. соч. : в 3 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 203; В. Хлебников. Собр. соч.: в 6 т. 2-е изд. М.: Изд. Д. Сечин. Т. 1. С. 329. Иллюстрация — с. 328, комм. — с. 508]].

² См.: Н. Баран. On Some Visual Sources of Velimir Xlebnikov's Texts // Поэтика. История литературы. Лингвистика : сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М. : ОГИ, 1999. С. 241–254; Х. Баран. О визуальных источниках текстов Хлебникова // Х. Баран. Хлебников: Контексты, источники, мифы. М. : РГГУ, 2002. С. 170–198 (с библиографией предшествующих работ) (первой такой работой является: Вяч. Вс. Иванов. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых» // *Σημειωτική*. Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967. С. 156–171; Он же. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М. : Языки русской культуры, 1998. С. 253–256).

³ [[История человечества / Общая ред. Г. Гелмольта. Т. 3: Западная Азия и Африка. СПб., 1903. Между с. 460 и 461. Воспроизвожу этот рисунок по: В. Хлебников. Собр. соч. : в 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Т. 1 / [Сост., подг. и прим. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова]. М. : Наследие, 2000. С. 328. См.: Там же. С. 509; Х. Баран. О стихотворении Хлебникова «Черный царь плясал перед народом» // Шиповник : историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика. М. : Водолей, 2005. С. 16–24.



Ф. Этцольд. Мунза, король Мангабутту, пляшет перед своими женами и воинами

- 2 И черные жены смеялись смелей,
И губы у них отягчал пэлелэ!
- 3 И с нескромным самоварчиком
И с крылышком дитя,
Оно, о солнце-старче, кум,
Нас ранило шутя.
- 4 Лишь только свет пронесся семь,
Семь раз от солнца до земли,
Холодной стала взорам темь
И взоры Реквием прочли.
- 5 Черный царь плясал перед народом
И жрецы ударили в там-там.

Помимо заметки (тезисов) автора⁴, положенной в основу настоящей работы, об этом стихотворении писали В. Я. Мордерер⁵ и Хенрик Баран⁶. В статье последнего особенно важна переключка с «Ка» и весь африканский контекст, так как Баран, естественно, уже знал этнографический подтекст стихот-

ворения (он назвал его «одной из наиболее удачных комментаторских находок редакторов Р. В. Дуганова и Е. Р. Арензона»), неизвестный обоим его предшественникам, которые «опирались в основном на русскую и мировую словесность и ее разные исторические контексты»⁷.

В. Я. Мордерер высказала предположение о пушкинской теме в стихотворении Хлебникова; по ее гипотезе, «черный царь» и есть парафрастическое обозначение Пушкина. Не претендуя на общую оценку этой гипотезы и отдельных аргументов (из которых не все

⁴ Г. А. Левинтон. Заметки о Хлебникове. 1, 2 // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция : тезисы и материалы. М. : Научн. совет по ист. мир. культуры РАН, 1993. С. 125–137.

⁵ В. Я. Мордерер. Опыт прочтения трех стихотворений Хлебникова, Мандельштама, Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура XX века : тезисы конференции. М., 1989. С. 53–55.

⁶ Х. Баран. О стихотворении Хлебникова «Черный царь плясал перед народом»; Он же. О визуальных источниках текстов Хлебникова.

⁷ Там же. С. 17.

кажутся в равной мере убедительными), заметим, что независимо от того, понимать ли «черного царя» как Пушкина (а новые данные вроде бы говорят против этого), пушкинская тематика или, по крайней мере, пушкинский подтекст в этом стихотворении, несомненно, присутствует. Так [...] *Реквием*, который появляется в 12 стихе, непосредственно перед кольцевым повтором первого стиха с его *черным царем*, напоминает о том, что «Реквием» был заказан Моцарту *черным человеком*. Сюда же относится и вероятный пушкинский подтекст⁸ (в точном смысле этого термина) одного мотива в этом стихотворении, вынесенного в заголовок следующего раздела. [[Новые сведения об этом стихотворении, существенно изменяющие его возможные трактовки, будут рассмотрены в *postscriptum*е к настоящей заметке]].

1: «...И с нескромным самоварчиком...»

В стихах *И с нескромным самоварчиком / и с крылышком дитя* — отдаленный пушкинский генезис [[О, пушкиноты млеющего полдня!]] можно приписать даже прилагательному *нескромный* — ср., например, в «Гречанке»: *И этой ножкою нескромной* (Пушкин, II, 107), однако более интересен случай с определяемым им существительным. *Самоварчик* в том значении, которое обусловлено прилагательным, кроме фольклорных подтекстов (о которых — ниже), имеет прецедент в опущенной строфе из первоначальной редакции «Графа Нулина», где после стиха: «Не спится графу. Бес не дремлет»⁹ — следовало:

⁸ Поскольку речь пойдет о цитировании Пушкина в контексте более или менее комическом (в той мере, в какой это определение применимо к Хлебникову и в какой оно настойчиво ассоциируется с обценной сферой), то уместно привести пример (кажется не отмеченный) цитаты из прямой пушкинской пародии, которая появляется в ироническом по своему характеру «Петербургском Аполлоне»: «Он резво скачет длинными ушами» (В. Хлебников. Собрание произведений в 5 т. / Ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. Т. 2 : Творения. 1906–1916. С. 80) из «Оды его. сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4. Л. : Наука, 1977. Т. 2. С. 223 — далее Пушкина цит. по этому изданию): «Султан ярится. Кровь Эллады / И резвоскачет и кипит», где это слово пародирует Кюхельбекера.

⁹ В контексте последующего варианта (в сравнении с печатным) вполне вероятно фаллическое значение *беса*, весьма характерное для русских фольклорных текстов, например, *лысый бес* в пословице: «е...шь, как город берешь, а слез — как лысый

Вертится Нулин — грешный жар
Его сильней, сильней объемлет,
Он весь кипит, как самовар,
Пока не отвернула крана
Хозяйка нежною рукой <...>
(IV, 385).

В связи с этим возможным подтекстом (и для лучшего его понимания) нужно, прежде всего, отметить одно любопытное обстоятельство. Именно эти строки цитируются в печально известной статье В. Б. Шкловского, направленной против Р. О. Якобсона¹⁰,

бес» (С. Carey. Les proverbes érotiques russes. The Hague ; Paris : Mouton, 1972; Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым. М. : Ладомир, 1997. С. 77 (в этом изд.: *лысой бес*). Заметим, что слово *грешный* появляется в следующем стихе «Графа Нулина» как в первоначальном, так и в печатном вариантах, при всем их различии. Отметим еще один пушкинский контекст, где *бес* выступает не как соблазнитель, источник греха, а в другой «валентности» — как грешник: «надменный член, которым *бес* *грешил*» (Гавриилиада, IV, 116, ср. продолжение, возвращающее к такой же трактовке «беса»: «*Лукавый пал*, пощады запросил / И в темный ад едва нашел дорогу», интересно, как соотносится вся эта сцена с поединком волка и лиса Рейнеке в поэме Гете [[и в других изводах романа о Лисе, французских и немецких, где лис прибегает к тому же приему, что Гавриил у Пушкина]]?). Сопряжение этого сюжета с основной темой заметки находим в загадке: «Медный бес / На стол залез — Самовар» (Д. Н. Садовников. Загадки русского народа. СПб. : Изд. Суворина, 1901. № 2400).

¹⁰ В. Шкловский. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Иностранная литература. 1969. № 6. С. 218–224; В. Шкловский. Тетива. О несходстве сходного. М. : Сов. писатель, 1970. С. 233–245 (статье соответствуют несколько главок книги). «Полемика» эта вызвана была ссорой (возникшей, как известно, из-за того, что Шкловский исключил из воспоминаний «О Маяковском» все упоминания Якобсона), несмотря на попытки придать этому теоретический характер: «Не надо возвращаться к началу нашего века, не надо вздыхать о том, что существовал «Опояз» [!] <...> Те следы есть, но не по ним пойдем вперед» (трудно не вспомнить в известном его «Письме» тому же Р. Якобсону: «А вехи мы менять не будем, вехи нужны не людям, а обозам» — совпадение с мандельштамовским стихом «Вехи дальнего обоза» здесь комментировать невозможно). Об этой ссоре отозвался не благоприятным для Шкловского образом Ю. Г. Оксман, вовсе не склонный к переоценке Якобсона («Я даже не знаком с Романом и не люблю его писаний, но <...> не могу тебя оправдать» (Из переписки Юлиана Оксмана и Виктора Шкловского / Вступ. заметка, публ. и прим. А. В. Громова // Звезда. 1990. № 8. С. 140; в этом и в двух предыдущих письмах явная ошибка в их последовательности и датировке). Мы оставляем предшествующую часть сноски без изменений, хотя здесь допущен серьезный анахронизм: письмо Оксмана относится, конечно, к более ран-

в качестве опровержения не столько самого Якобсона, сколько цитируемого им Вересаева. В вересаевских «Заметках для себя» в контексте обсуждения безобразной поэзии цитируются эти и соседние строки «Графа Нулина», приводятся они ради слов: «сравнений / Не любит мой степенный гений». Шкловский, приведя все это, отвечает: «Вересаев сильно изменил цитату из Пушкина и тем самым изменил ее смысл» и затем приводит весь процитированный выше пассаж и его продолжение до слов (исправленных по сравнению с цитатой у Вересаева): «Бойтись мой смиренный гений» и прибавляет: «Тут есть “троп” и довольно дерзкий <...> “Троп” здесь не скрытый. “Поставленный самовар” он же “самовар кипящий”, а также “кран” в устном фольклоре [sic!] имел разнообразно-нескромное значение» (далее идут примеры из загадок про самовар: *Меж горами, / Меж долами / Парень девку солодит и По бокам вода играет, / В середине огонь толкает*).

Нетрудно увидеть, что все рассуждение к предмету спора не имеет отношения. Вересаев цитирует строки Пушкина как авторское свидетельство о нелюбви к сравнениям, а не как *пример* поэзии без образов. Якобсон в свою очередь цитирует не это место, а рассуждение, которое лишь отталкивается от пушкинского примера. Таким образом, делать вид, что Якобсон упустил пушкинскую шутку — явная подтасовка. Однако, вероятнее всего, это было ясно и самому Шкловскому, и смысл этого притянутого «опровержения» не в том, чтобы обмануть невнимательного читателя, но, скорее, в том, чтобы уязвить самого Якобсона, напомнив ему о хлебниковском контексте (на это, на наш взгляд, указывает слово *нескромный*, соположенное таким образом с *самоваром*)¹¹. Но это как раз, быть может, и свидетельствует о том, что пушкинский подтекст Хлебникова мог осознаваться и обсуждаться в ОПОЯЗовском или в футуристическом кругу, во всяком случае, в каком-то из кругов, общих для Шкловского и Якобсона. В таком

ней статье Шкловского «Против», более обстоятельные уточнения к этому примечанию см.: О. Ронен. Audiatur et altera pars: О причинах разрыва Романа Якобсона с Виктором Шкловским // НЛЮ. 1977. № 23. С. 166; Г. А. Левинтон. К поэтике Якобсона (поэтика филологического текста) // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М.: РГГУ, 1999. С. 754–755.

¹¹ О том же говорит, может быть, и замечание в ответе Оксману: «Роман на меня нападает. Я не могу дать ему бой с открытым перечислением того, что нас разделяет. Не то время. Я принужден *работать молча*» (Из переписки Юлиана Оксмана и Виктора Шкловского. С. 140, прим. 2; курсив наш. — Г. Л.).

контексте замечание Шкловского может рассматриваться и на правах фольклористического комментария не только к Пушкину, но и к Хлебникову¹².

Что касается фольклорных аналогов к пушкинской строфе, то среди загадок о самоваре находятся параллели и к следующим стихам первоначальной редакции, т. е. к следующим «отвергаемым» Пушкиным сравнениям, описывающим бессонного графа:

Он весь кипит, как самовар <...>
Иль как отверстие вулкана,
Или как море под грозой —

ср. строку «Я помню море пред грозою», заключающую знаменитое отступление о «ножке Терпсихоры» в «Онегине» («что ножкой Терпсихоры именовал поэт»); ср. в загадках:

В небо дыра,
В землю дыра,
В середине огонь,
Кругом вода
(Садовников. № 442а).

Из загадок о самоваре в том же сборнике Садовникова фаллический смысл правдоподобен в следующих: «Стоит ферт, / Подбоченившись», а также — более отдаленно в: «Стучит, / Гремит, / Сихохор, / Симофор, / Змея с хвостом» (там же. № 444 и 447)¹³.

[[Общую картину обрисовала В. П. Адрианова-Перетц в знаменитой статье о загадках:

У Фрейда — «предмет, из которого течет вода — водопроводный кран, чайник, фонтан — может быть мужским символом»¹⁴. В русской

¹² «Это обычный прием для эротических вещей: в них отрицается ряд реальный и утверждается ряд метафорический. Сравните с “Заветными сказками” (В. Шкловский. Предисловие автора к первому изданию Zoo // В. Шкловский. Жили-были. М.: Сов. писатель, 1966. С. 168).

¹³ Интересные примеры загадок находим в «заветных» материалах Афанасьева: У девушки у красотки (у сиротки или: У молодки) / Загорелось в середине; / У Ивана-младца / (А у добра молодца) / Позакапало (Потекло) с конца. / Вар<иант>: У кумушки у сиротки / Загор<елось в середине>; / У Иванушки-младца / Закапало <с конца>. — *Самовар разогретый* (Народные русские сказки не для печати... С. 518. Загадки. № 43).

¹⁴ З. Фрейд. Лекции по введению в психоанализ. Вып. 1. М., 1922. С. 161.

загадке, в соответствии с бытом, такую роль чаще всего играет самовар, причем самоварная труба выступает в виде женского символа (тот же женский символ — труба в другой паре — «труба в саже и флюгер»). В примечаниях к своим загадкам Садовников пишет¹⁵: «Эта загадка про самовар — одна из самых ходячих, но на Волге и около Москвы она загадывается иначе, в форме, неудобной для печати. Роль самоварной трубы играет девица, роль самовара — добрый молодец». Загадку о самоваре знают и другие народы, но у них она выражена еще откровеннее¹⁶]].



Рисунок Н. В. Кузьмина

Между пушкинским и хлебниковским самоварами размещаются еще некоторые примеры (набор, явно не исчерпывающий), которые могут с той или иной вероятностью, а иногда и вне всякого сомнения претендовать на роль подтекстов. Здесь, прежде всего, нужно назвать афоризм Козьмы Пруtkова: «Почти всякий человек подобен *сосуду с кранами*, наполненному живительною влагою *производящих сил*» (Плоды раздумья. № 124). В этом издании¹⁷ иллюстратор Н. В. Кузьмин изобразил весьма антропоморфный самовар.

Более отдаленный, но также пародийный пример дает нам отрывок из повести «Итальянские страсти», переписанный Макаром Девушкиным. После сцены, завершающейся словами: «Новый, ужасный брак был свершен!» — и после отточия следует: «Через полчаса старый граф вошел в будуар жены своей. — А что, душечка, не приказать ли для дорогого гостя *самоварчик* поставить?»¹⁸

¹⁵ Д. Н. Садовников. Загадки русского народа. СПб., 1875. С. 317.

¹⁶ В. П. Адрианова-Перетц. Символика сновидений Фрейда в свете русских загадок // Академику Н. Я. Марру — Академия наук СССР. М. ; Л., 1935. С. 497–505. URL: <https://sites.google.com/site/viktorovcharenko/psycholibrary/adrianova-peretc>.

¹⁷ Козьма Прутков. Плоды раздумья. Рисунки Н. В. Кузьмина. Л. : Художник РСФСР, 1962. С. 33.

¹⁸ «Бедные люди». Письмо «июня 26» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. I. С. 52).

Анализируя этот пример, В. И. Новиков специально отмечает «сочетание ‘алтаря любви’ с ‘самоварчиком’, характерное для беллетристики той поры»¹⁹ — он говорит, прежде всего, о стиле-вом столкновении, но и чисто лексически это соположение значимо; подобная скрытая связь мотивов, закамуфлированная под простое соседство, типична для разработки подобных тем у Достоевского²⁰.

Но если этот пример может рассматриваться лишь на правах элемента общелитературного фона, несомненно знакомого автору, то, вне всякого сомнения, в поле зрения Хлебникова входило то самое стихотворение Крученыха, в примечании к которому впервые было сформулировано понятие «мир с конца» (еще в раздельном написании)²¹:

офицер сидит в поле
с рыжею полей
и надменный самовар
выпускает пар
и свистает²²

[[Я убрал отсюда рассуждение, основанное на неправильном прочтении стихотворения и примечания к нему: маленькие страницы «Пощечины общественному вкусу» заставили меня воспринять тот текст, который я процитировал здесь, как целое стихотворение, а не как часть значительно большего текста «Старые щипцы заката»; к этому маленькому фрагменту я и отнес примечания Крученыха, что, конечно, неверно. Из выброшенного куска имеет смысл оставить только замечание о союзе]] и в начале 3 стиха, перед *самоваром*, как и в разбираемом тексте Хлебникова — (см. ниже, с. 156), [[а также отмеченный там]] частушечный (психологический) параллелизм: с самоваром сравнивается влюбленный (=возбужденный) офицер, вполне в духе пушкинской строфы. Возможность ассоциаций с крученыховским стихотворением, мо-

¹⁹ Вл. Новиков. Книга о пародии. М. : Сов. писатель, 1989. С. 27.

²⁰ См.: Г. А. Левинтон. Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Анти-мир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М. : Ладомир, 1996. С. 267–296.

²¹ См. выше, с. 80.

²² Пощечина общественному вкусу. М. : Изд. Г. Л. Кузьмина, [1912]. С. 87; [[А. Крученых. Стихотворения. Проза. Романы. Опера. СПб. : Академич. проект, 2001. С. 259–261]].

жет быть, усиливается и тем, что в 7 стихе, т. е. в конце синтаксического и метрического звена (четверостишия), начинающегося «самоварчиком», появляется (намеренный или случайный?) сдвиг: «нас ранило шутя» — где *шутя* может как раз указывать на наличие и тематический характер сдвига. И прием сдвига, и его скатологический характер — вполне в духе позднейших теоретических упражнений Крученыха. Вполне возможно, что устно эти темы возникали у него и ранее.

Р. С. Приведем еще несколько примеров нескромных самоваров²³. Соблазнительно было бы отнести первый из них если не к фольклору, то к постфольклору, но на самом деле это шлягер конца 1920-х — начала 1930-х гг.²⁴:

У самовара я и моя Маша,
А на дворе совсем уже темно.
Как в самоваре, так кипит страсть наша²⁵.
Смеётся месяц весело в окно.

Маша чай мне наливает,
И взор её так много обещает.
У самовара я и моя Маша
Вприкуску чай пить будем до утра!

Более скромный, по видимости, Иван Иванович Самовар Хармса:

Иван Иванович Самовар
Был пузатый самовар,
Трехведерный самовар.

²³ Кроме самовара, встретила и эротическая трактовка крана умывальника в ксилографии Дюрера «Мужская купальня» (1498) на соответствующем сайте: Басыр Зайцев. «Наш» Дюрер и его двойники: <http://www.gay.ru/science/culture/durer02.htm>.

²⁴ О происхождении и авторе, польский оригинал и русский перевод см.: https://ru.wikipedia.org/wiki/У_самовара.

²⁵ В исполнении Л. Утесова (<https://www.youtube.com/watch?v=cbCf-FudRAE>), как мне кажется, ясно слышится: «А в самоваре страсть кипит, как наша».

В нем качался кипяток,
Пыхал паром кипяток,
Разъярённый кипяток.
Лился в чашку через кран
Через дырку прямо в кран,
Прямо в чашку через кран.

Характерно различие: чай в «реалистической» картинке²⁶ и кипяток («разъяренный») в более символической.

Наконец, как некий синтез выступает стихотворение Заболоцкого «Падение Петровой» (1928):

Красотка нежная Петрова —
она была приятна глазу.
<...> Она руками делала движенья,
сгибая их во всех частях,
Как будто страсти приближенье
предчувствовала при гостях.
То самоварчик открывала
посредством маленького крана,
то колбасу ножом стругала —
белолица, как Светлана.
<...> Петрова входит розовая вся,
снова плещет самоварчик,
хозяйка, чашки разнося,
говорит: «Какой вы мальчик!<...>»

Примечательно (и видимо, вполне достоверно) мемуарное свидетельство И. М. Синельникова: «Другая принесенная мною книга, очень заинтересовавшая его, — “Неизданный Пушкин” (Собрание Отто–Онегина). Он обратил внимание на варианты “Графа Нулина”, где немало примеров переосмысления и отстранения <sic!> привычных вещей. Вскоре он написал поэму «Падение Петровой», в которой я узнал применение тех же приемов»²⁷.

²⁶ Ср. нетривиальную филиацию этой же темы в «Про это» — «Так что ж?! / Любовь заменяете чаем? <...> Сахара, / и здесь / с негритоской курчавой // лакает семейкой чай негритос».

²⁷ И. Синельников. Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е, доп. М. : Сов. писатель, 1984. С. 111.

2: «...И с крылышком дитя...»

Рассмотренное в предыдущем разделе сочетание представляет собой метонимию: *самовар* вместо более естественного *крана*. Поэтому прилагательное *нескромный* играет в нем двойственную роль: с одной стороны, оно является одним из факторов «идиоматичности» сочетания (т. е. «нескромный самоварчик» вообще не есть «самоварчик»)²⁸, с другой стороны, оно несет и вполне конкретную адъективную информацию — в том смысле, что не всякий «самоварчик», даже и в указанном, обобщенном смысле, является нескромным. Это второе значение отмечает важную особенность описываемого существа, ибо с кем бы из персонажей истории, литературы и мифологии мы ни отождествляли это *дитя*²⁹, внешний облик его или, что то же самое, живописный подтекст совершенно очевидны. Это типичный живописный *putto*, голый мальчик европейской живописи, сюжетно воплощающийся то в Амуре, то в ангела. *Putti* отличаются как раз тем, что у них гениталии, как правило (кажется даже, никогда), не драпируются, т. е. именно к ним, и к самим *putti*, и к их *membri*, наиболее применимо определение *нескромный*. Это в высшей степени примечательно, поскольку такие фигурки одновременно как бы обладают и не обладают полом. Это всегда мальчики, но «нескромные», которые существуют вне понятия «стыда», «неприличия», в кажущейся асексуальности. *Membra pueris* — это как бы только «самоварчик», а не половой, рождающий орган. Отсюда (конечно, не только отсюда [примечание венской делегации]) эта «полуразрешенность» темы детской наготы и, в частности, детского мочеиспускания, мотив «Мэнкен Писса»³⁰ от его скульптурного образца и вплоть до современного

²⁸ Ср. в «Представлении» Бродского (1986): «Глянь — набрякшие, как вата из нескромных ложбины, / размножаясь без резона, тучи льнут к архитектуре».

²⁹ А отождествление персонажей и отделение их друг от друга в данном случае — задача нетривиальная. Так, с точки зрения упомянутой «пушкинистической» трактовки, с Пушкиным в принципе могут отождествляться и *черный царь*, и *солнце (русской поэзии — при достаточной свободе интерпретации тут можно было бы усмотреть даже черное солнце!)*, а скорее всего, и *дитя*. В последнем случае отождествление Пушкина с Амуром могло бы быть своего рода «персонификацией» и материализацией тютчевского сравнения: «Тебя, как первую любовь...».

³⁰ Очень любопытно в этом отношении «Похищение Ганимеда» Рембрандта (Дрезденская галерея, немецкое название: Ганимед в когтях орла — Rembrandt van Rijn. Ganymed in den Fängen des Adlers), здесь эротическая цель похищения (принадлежащая к фоновому знанию зрителя) контрастирует с асексуальностью,

китча. В то же время сам *putto* является одним из мощных фаллических символов. Для его этимона, лат. *putum*, в частности, восстанавливается значение ‘*penis*’³¹, с другой стороны, это слово, несомненно, родственно славянскому **ръta* ‘птица’ со всеми присущими птицам фаллическими ассоциациями, довольно полно разработанными в этимологической литературе³². Они же свойственны и самой фигуре мальчика, ср. слова *мальчик* / *девочка* как обозначения самца и самки животного, выпуклого и вогнутого предмета (например, в электротехнике), ср. особенно русск. *младенцы* ‘обрядовое печение в форме вытянутой палочки’ (функционально эквивалентное *жворонкам* — печению в виде *птицы*)³³.

невинностью младенца (у Рембрандта он почти буквально младенец), подчеркнутой именно мочеиспусканием (от страха) — бесконечной струей, текущей из летящего младенца. [[На этом фоне становится понятна фривольная игра в «Путешествии в Арзрум»: «Ручьи, падавшие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе» (VI, 441) — загадка, когда и где Пушкин мог видеть эту картину. «Далеко же видел, сидя в родных болотах», как справедливо заметил Бродский]].

³¹ Восстанавливается на основании композита *prae-putium* ‘крайняя плоть’, то есть ‘то, что находится перед *putum*’ — см. об этом: О. Н. Трубачев. История славянских терминов родства. М., 1959. С. 51; там же см. этимологический контекст и библиографию. Этот термин получил неожиданную актуальность теперь, когда кончился *preruptian period* нашей истории.

³² Здесь невозможно останавливаться на этой довольно разработанной теме, птицы могут обозначать и мужские и женские органы (ср. сербск. *пичка* ‘птичка’, *vulva*, *курац* ‘петух’, *penis*, русск. *петушок* ‘membrum pueris’, итал. *ucello* ‘птица’, *penis* и мн. др.). См. следующее примечание.

³³ Этот круг мотивов и его связь с темой «птицы/гениталии» затронут в работе: Г. Левинтон, Н. Охотин. «Что за дело им — хочу...»: О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и сорок его дочерей» // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 28–35. Позволим себе прибавить два отсутствующих там примера — во-первых, замечательную загадку в материалах Афанасьева (с отгадкой *vulva*): «Есть птица Мымра — нос прирван / Хватает по четверти сырого мяса» и ряд вариантов к ней, например: «Птица мымра — ни ушей ни рыла; / На аршин от земли летает / И по четверти зерно хватает» (Народные русские сказки не для печати... С. 513. № 9 — нужно ли в последнем примере видеть каламбур на немецком *Arsch*? — [[ср. ниже, с. 214]]). Во-вторых, значительный материал собран в работе: В. Н. Топоров. Несколько параллелей к одной древнеегипетской мифологеме // Древний Восток : сб. 2: Памяти акад. Б. А. Тураева. М. : Наука, 1980. С. 75–97; в контексте мифа о рождающемся ежедневно солнце и соответственно метонимической (а также метафорической) связи: *солнце* — *vulva*. Один пример, прямо к теме статьи не относящийся, хочется

Вероятно, этой двойственностью и может объясняться роль putti в эротическом и обшечном искусстве, ср. например сюжет амуров точащих на точиле peni's'ы: как бы подразумевается и отдельность их (амуров и органов) друг от друга, противоположность (resp. асексуальность), и своеобразное равенство, если не тождество. На этот комплекс мотивов отдаленно намекает формула Хлебникова; тот же комплекс находит «сюжетное» воплощение в стихах Гейне «К телеологии»: «И тоска берет Психею <...> А под лампой стал пред нею / Мэнкен-Писсом бог Амур»³⁴. Конечно, на это стихотворение, вообще не принадлежащее к числу известных и при жизни Хлебникова целиком не переводившееся (опускалась, естественно, как раз цитируемая нами часть), можно указать лишь в качестве отдаленной типологической параллели, но уж если, хотя бы в типологической перспективе, возникает тема Гейне, то напрашивается еще одна, пародийная и «понижающая» (по формулировке В. Шкловского)³⁵ трактовка самой фигуры *черного царя*. Трудно не вспомнить черного мавританского (негритянского) князя (Der Mohrenfürst) из одноименного стихотворения Ф. Фрейлиграта, ставшего предметом сквозной пародии в «Атта Троле» Гейне, причем *черного царя*, бю-

упомануть, а именно, изображение на саркофаге из некрополя в Саккара, где женская фигура с солнцем в чреве имеет «на месте vulv'ы — человеческое лицо, которое в сочетании с ногами и руками <...> представляет знак жизни» (там же. С. 82) — ср. симметричный мотив: женская голова, у которой вместо лица изображен (ее же?) торс (R. Magritte. Le viol, 1934, Le viol, 1945, карандашный вариант — Le viol, 1935; цит. по: Rétrospective Magritte. Bruxelles, 1978, Paris, 1979, Houston, 1978. Nos. 111, 133, 195). [[Картина Магритта — пример того явления, к которому более всего подходит термин «архетип», если понимать его как передачу мифологических представлений без видимого «материального носителя», минующую сознание воспринимающего автора. См. об этой картине также: Г. А. Левинтон. Литература и этнография. Заметки // Острова любви БорФеда: сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова. СПб. : Росток, 2016. С. 554]].

³⁴ Zur Teleologie (Разные стихотворения, 1853–1856. № 28) — К телеологии // Г. Гейне. Собр. соч. : в 10 т. Л., 1957. Т. 3. С. 294. Важен контекст — спор о целесообразности совмещения функций этого органа: «Почему творец светил / Столь небрежно упростил / Ту срамную вещь, какой / Наделен весь пол мужской, / Чтоб давать продление роду / И сливать, вдобавок, воду. / Друг ты мой, иметь бы вам / Дубликаты для раздела / Сих важнейших функций тела... (Gott, der Schöpfer der Natur, / Warum schuf er einfach nur / Das skaböse Requisite, / Das der Mann gebraucht, damit / Er fortpflanze seine Rasse / Und zugleich sein Wasser lasse? / Teurer Freund, ein Duplikat / Wäre wahrlich hier vonnöten, / Um Funktionen zu vertreten <...>».) Именно из-за «совмещения функций» и происходит это «превращение Амура».

³⁵ В. Шкловский. Зоо, или Письма не о любви // В. Шкловский. Жили-были. С. 227.

щего в барабан, пародирует *черный медведь*, пляшущий *перед чернью* или *перед сбродом* (ср. черных жен и воинов Мунзы?)³⁶.

Однако *дитя* у Хлебникова отличается не только *самоварчиком*, столь подробно прокомментированным здесь, но и *крылышком*, причем в единственном числе. Однокрылые ангелочки и амур в живописи не редкость, упомянем хотя бы левого ангела на «Сикстинской мадонне». Еще более распространенный случай: многие из таких фигур, изображенных в профиль, оказываются как бы однокрылыми. Сошлемся лишь на ближайший к Хлебникову пример — «Русскую Венеру» Н. С. Судейкина, где у одного из «амуров» (тоже левого) видно только одно крыло³⁷.

Более важным и более близким, тем не менее, представляется не живописный, а поэтический *голый* и *однокрылый* Амур, который выявляется в синтагматике блоковского цикла «Маски»³⁸. Первое стихотворение цикла «Под маской» заканчивается:

А в шкафу дремали книги,
Там к резной старинной дверце
Прилепился голый мальчик
На одном крыле³⁹.

Второе («Бледные сказанья») заканчивается:

³⁶ «<...> как черный / Фрейлигратовский царь мавров: / Царь так плохо барабанил, / А медведь так плохо пляшет!» См.: Предисловие, гл. 1, ст. 59 сл., 69 сл.; гл. 2, ст. 85 сл. и др. // Г. Гейне. Собр. соч. Т. 2. С. 184, 187; Г. Гейне. Атта Троль / Изд. подг. Н. А. Жирмунская и П. М. Карп. Л., 1978. С. 10–11, 13–15, и др. В отличие от «К телеологии», поэма переводилась и переиздавалась многократно. [[Разумеется, все эти отождествления — только тематические «обертоны» при основном «африканском» толковании *черного царя*]].

³⁷ Весы. 1908. № 9; репродукция в: А. Brambatti, D. Maccelli, L. Tonini. Grafica Art Nouveau nelle riviste russe. Firenze, 1989. Р. 6; ср. также р. 76, где на заставке Н. Феофилактова (Весы. 1906. № 8) у Амура одно крыло закрыто зеркалом (к последующему отметим, что на нем черная маска).

³⁸ Для темы «Блок и Хлебников», вероятно, нужно учесть и прямой театральный подтекст «Масок» («бумажный бал» в театре Комиссаржевской) и карнавальную тематику Хлебникова, проанализированную Барбарой Лённkvист (B. Lönnkvist. Xlebnikov and Carnival. Stockholm, 1979) [[см. теперь: Барбара Леннkvист. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб. : Академический проект, 1999; нашу рецензию см.: Новая русская книга. 2000. № 4-5 (5-6). С. 71–75 — см. ниже, с. 180–193]].

³⁹ А. А. Блок. Собр. соч. : в 8 т. М. ; Л., 1960. Т. 2. С. 236.

И потерянный, влюбленный
 Не умеет прицепиться
 Улетевший с книжной дверцы
 Амур⁴⁰.

Отметим, что с *Амуром* рифмует «А на завеси *оконной* золотит-ся / Луч протянутый от *сердца* / Тонкий цепкий *шнур*». Этот мотив, с одной стороны, тесно связан с мифологией *луча* (и, шире, — света), как оплодотворяющей силы⁴¹, с другой, его можно сопоставить с названием, которое получило анализируемое стихотворение в первой публикации (сб. «Четыре птицы». М., 1916): «Лучизм. Число 1-е» (если название можно считать авторским, мнения об этом расходятся)⁴², наряду, разумеется, с чисто живописным его смыслом (что согласуется с обилием живописных ассоциаций, ср. выше).

Однокрылый Амур, наконец, обладает также *стрелами*: «нас ранило *шутя*». Но дитя, ранящее в шутку, это не просто Амур, но особый сюжет анакреонтики (ода 3), от античности до Г. Х. Андерсена⁴³. В этом ряду для русской традиции определяющую роль играет, конечно, вариация Ломоносова «Ночною темнотою / Покрылись небеса» (ср. такие детали, как: «Я *мальчик*, чуть дышу <...> Увидел, что *крылами* / Он машет за спиной, / Колчан набит *стрелами* <...> “Чего ты испугался?” / С *насмешкою* сказал»). В этом случае («старче») адресат стихотворения или, по меньшей мере, разбираемого

⁴⁰ Там же. Т. 2. С. 238.

⁴¹ Ср.: M. Eliade. Spirit, Light and Seed // History of Religion. 1971. Vol. XI. No. 2. В русской поэзии этот мотив встречается в разных формах от самых откровенных («Я деревня, черная земля. / Ты мне *луч* и дождевая влага» Цветаева) до очень скрытых, как у Ахматовой («А взгляды его как *лучи*» или пример, явно непосредственно связанный с цитированным текстом Блока: «Молось *оконному лучу*, / Он бледен, тонок, прям <...> А *сердце* пополам»). Из наиболее знаменитых примеров сошлемся на *луч* в рембрантовской «Даная».

⁴² Если вообще считать значимым контекст публикации (что в случае Хлебникова не всегда правомерно), то важно, что рядом с «Черный царь...» идет стихотворение с явными отголосками «Песни песней»: «Смугла, *черна* дочь храма <...> А ноги *черны*, смуглы, босы». Ср.: «Дщери Иерусалимские! *черна* я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы. Не смотрите на меня, что я смугла; ибо солнце опалило меня» (Песнь песней, 1: 4–5).

⁴³ Сказка «Скверный мальчишка» (пер. А. Ганзен // Г. Х. Андерсен. Сказки и истории. Л. : Худож. лит., 1969. Т. 1. С. 71–73) или «Нехороший мальчик» (пер. А. и П. Ганзен // К. Х. Андерсен. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М. : Наука, 1983. (Литературные памятники). С. 37–38).

четверостишия может оказаться и «старейшим» русским поэтом [[и, с другой стороны, Андерсеном, вернее его героем. Державинские строки из «Анакреона в собрании» (1791):

Как на облачке весеннем,
Тихим воздуха дыханьем
Со колчаном вьется мальчик
С позлащенным легким луком
И туда-сюда летает;

не совсем соответствуют этому сюжету (хотя такая деталь, как сравнение стрелы Амура с жалом пчелы, есть и здесь, и у Ломоносова). Непосредственно из Анакреона есть перевод Байрона (From Anacreon. Ode 3. «Twas now the hour when Night had driven...»). Помимо бесконечных стихов, говорящих об Амуре и его стрелах — без мотива гостеприимства и неблагодарности, как раз в связи с этим мотивом можно назвать — как отдаленный вариант — «Дьяволенок» Гиппиус⁴⁴. Но наиболее интересно из этой традиции стихотворение Блока «Вспомнил я старую сказку»⁴⁵ — и на фоне Амуров из его же «Масок», приведенных выше, и потому, что анакреонтический сюжет в нем ориентирован непосредственно на сказку Андерсена:

Сказочник добрый и старый
Тихо сидел у огня и т. д.]].

Для Хлебникова, несомненно, были актуальны и анакреонтика, и ее интерпретация Ломоносовым и Блоком, поскольку он и сам включился в эту традицию. По существу, начало стихотворения:

В тот год, когда девушки
впервые прозвали меня стариком
И говорили мне «Дедушка», вслух презирая⁴⁶

⁴⁴ З. Гиппиус. Стихотворения / Вст. ст., подг. <...> А. В. Лаврова. СПб., 1999. С. 177–178 (отсюда — наряду с пушкинским «Балдой» — и «Влез бесенок в мокрой шерстке» Мандельштама).

⁴⁵ А. А. Блок. Собр. соч. : в 8 т. Т. 3. С. 288–289. Датировано «Октябрь 1913», окончательный текст — 26 августа 1914 (там же. С. 602).

⁴⁶ В. Хлебников. Творения. М., 1989. С. 157. Ср. и далее: «<...> тело, *отнюдь не стыдливо* / Поданное». Финал стихотворения, кажется, можно читать как архаическую и даже античную стилизацию (в частности, может быть, и метрическую): «Стала шире грудь, / Борода шелковистая / Шею закрывала».

есть не что иное, как «предложение» того же анакреонтического стихотворения, которое включил в свой «Разговор с Анакреоном» и Ломоносов:

Мне девушки сказали:
«Ты дожил старых лет»,
И зеркало мне дали:
«Смотри, ты лыс и сед»
(«Ода 11»).

Здесь также уместно вспомнить соблазнительное, но остающееся гадательным предположение Х. Барана о том, «что стрелы Амура застают “нас” именно за просмотром тома Гельмольта». Если допустить такое, то сюжет стихотворения напоминает как раз те кадры Эйзенштейна, которые сравнивал с Хлебниковым Вяч. Вс. Иванов⁴⁷ — вроде двойной экспозиции гармонии в «Стачке». Речь идет, разумеется, не о самой двойной экспозиции одного предмета, а лишь о приеме одновременного помещения в кадр двух несоединимых ситуаций. В случае Хлебникова это пляска черного царя из книги (на иллюстрации и в словесном описании) и «реальная» влюбленность. Вероятно, такому приему можно было бы найти немало литературных аналогов, например «На облаке ж увидел я концовку, / Гласящую: “Конец второго тома”» у Кузмина⁴⁸. Что же касается самой ситуации, как ее описывает Х. Баран, то ее прецедентом является история Франчески да Римини.

Если все предыдущие комментарии, предложенные здесь, относились лишь к тем или иным компонентам выделенного нами звена, то ломоносовский и анакреонтический подтекст определяет всё четверостишие. И, установив его, мы можем понять такую черту фрагмента, как его *размер*. Все стихотворение разбито на 5 монометрических звеньев, два (тождественных друг другу) двустихия 5-ст. хорея (единственные звенья без рифмы) служат рамкой, внутри нее чередуются двустихия Амф4, четверостишие ЯЗ и четве-

⁴⁷ Вяч. Вс. Иванов. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на словных...». С. 159–160.

⁴⁸ Конец второго тома (сб. «Параболы») // М. Кузмин. Избранные произведения / Сост. <...> А. Лаврова, Р. Тименчика. Л. : Художественная литература, 1990. С. 274.

ростишие Я4, при этом женские окончания встречаются только в первых стихах двустиший Х5 (звенья 1 и 5, ст. 1 и 13), а дактилические в нечетных стихах первого четверостишия (Я3, звено 3, ст. 5 и 7), все остальные клаузулы мужские, что в этом контексте может носить «изобразительный» (иконический) характер (впрочем, мужскую клаузулу имеет и двустишие о «черных женах»). Разбираемое нами третье звено за вычетом первого стиха написано чистым 3-ст. ямбом с чередованием дактилических и мужских клаузул, а первый стих формально является Х4 с дактилическим окончанием, но в этом контексте, видимо, может читаться как ЯЗ с своеобразным «затактом», «лишним» слогом (ср. в стихе перед ним слово *отягчал* — типичное автометаописание), сохранившимся «по инерции» из ряда анафорических предложений, последовательно соединенных сочинительной связью (своеобразный архаический паратакисис, характерный для ранних повествовательных форм и ранних этапов письменных языков). В этом случае перед нами четверостишие 3-ст. ямба — размера, которым написаны анакреонтические стихи Ломоносова, в частности оба цитированных выше (только с заменой — у Хлебникова — женских окончаний в нечетных стихах на дактилические, с их более фольклорными ассоциациями).

P. S.

Наконец в последней по времени работе об этом стихотворении⁴⁹ Х. Баран опубликовал записи Н. И. Харджиева, подвергающие сомнению самое существование этого текста. Прежде чем процитировать эти данные, приведу несколько свидетельств о неблагополучии с прижизненными изданиями Хлебникова. Не исключено, что все они в конечном счете восходят к мнению самого Харджиева (что отнюдь не означает, что это мнение обязательно неверно).

А. В. Крусанов:

Д. Бурлюк тенденциозно датировал вещи Хлебникова <...> печатал их с различными искажениями (пропуск слов, неправильное прочтение некоторых неологизмов, публикация отброшенных Хлебни-

⁴⁹ Х. Баран. Три заметки о Хлебникове (по материалам амстердамского фонда Н. И. Харджиева) // *Natales grate numeras?* : сб. ст. к 60-летию Г. А. Левинтона. СПб. : Изд. Европейского ун-та в СПб., 2008. С. 91–102.

ковым вариантов, неполная публикация некоторых стихотворений, искусственное соединение несвязанных кусков и т. п.)⁵⁰,

но этот пассаж завершается ссылкой на предисловие «От редакции» Н. И. Харджиева и Т. С. Грица к «Неизданному Хлебникову»⁵¹.

Б. Я. Бухштаб утверждал, что вся непонятность и весь «футуризм» Хлебникова обусловлены эдиционными ошибками (нельзя исключить возможности того, что Бухштаб тоже опирался на сведения Харджиева, полученные устным или письменным путем):

Историческая фигура Хлебникова-футуриста создана обстоятельствами, к которым его творчество не имеет отношения. Отрывочность, кусковость создавалась благодаря тому, что куски его вещей печатали (иногда насильно), вырывая страницами из тетрадей. Хлебников же эпик (а как эпик он не дошел до «литературного сознания» своего времени); его «заумь», непонятность — результат и того же [т. е. того о чем сказано выше], и резких перемен функций, к которым материал не был пригоден (список Хлебниковских слов на один суффикс — черновая заготовка или филологическая работа печат[алась <я бы раскрыл как: печатался. — Г. Л.>] как стихи), наконец, бесконечных опечаток⁵².

Наконец, запись Харджиева, которую опубликовал Баран (пропускаю зачеркнутые слова (в квадратных скобках), если они не необходимы для понимания)⁵³:

Сомнительные тексты (монтаж Д. Бурлюка)
«Черный царь плясал перед народом», где три четверостишия явно [смонтированы] — монтаж трех отд<ельных> четверостиший

⁵⁰ А. Крусанов. Русский авангард. Т. 2. С. 164. Там же см. о скандале по этому поводу и открытом письме Хлебникова.

⁵¹ Хлебников Велимир. Неизданные произведения / Поэмы и стихи — ред. и коммент. Н. Харджиева; Проза — ред. и коммент. Т. Грица. М.: Гослитиздат, 1940. С. 14–17. Насколько я помню по единственному разговору с Н. И. Харджиевым, текстологические претензии были у него и к Н. Л. Степанову, но, кажется, они состояли не в произвольном комбинировании неизданных кусков, а в публикации «каждого обрывка».

⁵² Б. Я. Бухштаб. Филологические записи 1927–1931 гг. // Б. Я. Бухштаб. Фет и другие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 464–465.

⁵³ Кстати, в записи, приводимой Х. Бараном на с. 95, я предложил бы другую конъектуру: не «Каранд<ашом> авт<ограф>», а «Каранд<ашный> авт<ограф>».

(строф), скрепленных заключительным повтором двух начальных строк. Аналогичным образом Д. Б<урлюк> и А. Крученых многократно соединяли отдельные [куски] и заготовки Хлебникова (особенно) в мнимые произведения⁵⁴.

Далее Баран цитирует запись на полях 2 тома «Собрания произведений» из архива Харджиева, по существу синонимичную первой (сделанной на отдельном листке), но описывает также его правку печатного текста:

Он перечеркивает строки 1–4, обводит второе и третье четверостишия (рядом со вторым четверостишием помета: «ср. у меня»), зачеркивает последние две строки, а внизу еще раз указывает «Монтаж Д. Бурлюка 1915 (?)»

Баран далее добавляет свои сведения:

Не располагая автографом опубликованного текста, мы не можем заключить, прав ли Харджиев. Однако в пользу его точки зрения свидетельствует отсутствие второго четверостишия в более поздней авторской рукописи, сохранившейся в личном архиве Вяч. Вс. Иванова и относящейся к концу 1921 — началу 1922 г.⁵⁵ <...> Поскольку спустя несколько лет после публикации текста <...> поэт счел нужным изъять данные строки, есть все основания полагать, что сокращенный вариант стихотворения отражает изначальную авторскую волю.

Эти сведения и соображения очень интересны и ценны, однако нужно все-таки учесть, что данные Харджиева и данные позднейшего автографа едва ли согласуются. Харджиев видит в тексте произвольный монтаж, автограф же верифицирует (или вторично авторизует) этот текст за вычетом одной строфы. Записи Харджиева дают основание думать, что второе четверостишие представляет собой наиболее надежную часть текста, независимо подтвержденную каким-то автографом или списком в собрании Харджиева («см. у меня»). Автограф сохраняет все остальное, кроме этой строфы. Боюсь, что в такой ситуации ни к каким положительным выводам мы прийти не сможем. Единственное, что

⁵⁴ Х. Баран. Три заметки о Хлебникове... С. 92.

⁵⁵ В. Хлебников. Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. С. 508.

мы можем — это поставить под сомнение весь текст, хотя в какой мере и какие части текста — неясно. Харджиев зачеркнул — т. е. объявил несуществующей или поддельной одну (первую) строфу, получившую наиболее надежный и простой комментарий. Как к этому следует относиться?

Если мы должны признать, что стихотворение, в том виде, как оно было напечатано, «смонтировано» Бурлюком — что это означает для предлагавшихся комментариев и разборов, включая мой собственный? Думаю, что, *horribili dictu*, означает очень немного. Стихотворения как целого, возможно, не существовало, но, видимо, каждая из строф все же была в какой-то момент написана Хлебниковым. *Pro domo sua* могу сказать, что меня эта текстология почти не затрагивает, все мои комментарии относятся ко второму четверостишию, которое Харджиев, видимо, считал аутентичным. Автограф его не содержит, но это не значит, что оно вообще не существовало до автографа (собственно, это даже не означает, что оно никогда ранее не входило в текст, отраженный позднейшим автографом, если автограф отражает некий текст, написанный Хлебниковым, а не авторизованный монтаж Бурлюка). Если принять самую скептическую точку зрения на текст в целом, то получается, что я прокомментировал некое заблудившееся четверостишие Хлебникова, существовавшее отдельно или оторвавшееся от какого-то другого (или этого же) замысла. При таком решительном подходе, конечно, мои соображения о полиметрии всего стихотворения должны быть признаны недействительными.

P. P. S.

Совсем недавно вышла специальная работа о «Мэнкен-писе» (статue), мне пока известна только рецензия на нее: W. Lambrecht. [review of:] *Regarding Manneken Pis: Culture, Celebration and Conflict in Brussels*. By Catherine Emerson. 2015. London: Legenda. 141 pages. ISBN: 978-1-09662-30-8 (hard cover) // *Journal of Folklore Research Reviews* <http://www.jfr.indiana.edu/review.php?id=1896>.

СВОЯСИ ПО СУСЕКАМ

I. Маргиналии к хлебниковедению

1. «Зверинец»

В своей заметке о пушкинской теме в «Зверинце»¹ О. А. Лекманов устанавливает пушкинский подтекст стиха «Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш зданий»² — строку из отрывка о гибели Помпей «Везувий зев открыл...»: «*Кумиры падают!* Народ, гонимый страхом...»³ Заметка завершается так:

Включая в текст легко опознаваемую цитату из Пушкина, автор «Зверинца», по-видимому, отсылал читателя к ситуации глобальной исторической катастрофы, воспроизведенной в пушкинском стихотворении. Тем самым Хлебников подготавливал финал своего произведения, в котором возникает мотив стихийного бедствия, символизирующего еще один героический катаклизм в истории России: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о полку Игореве во время пожара Москвы»⁴.

Оставляя до лучших времен огромную тему «Слова о полку Игореве» у Хлебникова отмечу только, что и тут косвенно присутствует пушкинская тема: «Слово» «во время пожара Москвы» сгорело в доме Мусина-Пушкина. «Я Пушкин просто, не Мусин» («Моя родословная»).

¹ О. Лекманов. Об одной цитате из «неканонического» Пушкина у «канонического» Хлебникова // Пушкинские чтения в Тарту. 5 : Пушкинская эпоха и русский литературный канон : К 85-летию Л. И. Вольперт. Ч. 1. Тарту, 2011. С. 262–270.

² Учитывая влияние «Зверинца» — не эти ли (к)умиры отразились у Введенского?

³ Там же. С. 267 (курсив О. А. Лекманова). Слова «с храмов и крыш зданий» — деталь, которой нет у Пушкина, — как будто указывают и на смежный источник — картину Брюллова.

⁴ Там же. С. 270.

Между прочим, мотив орлов, падающих с насеста, «как кумиры», мог иметь некоторые современные (может быть, газетные) ассоциации. Падающие орлы скорее ассоциируются с гербами, чем с живыми птицами, этот мотив может метонимически соотноситься с эпизодом, имевшим место в Киеве и получившим, судя по воспоминаниям В. В. Шульгина, некоторую известность. В день, когда киевляне узнали о конституции (18 октября 1905 г.): «<...> с думского балкона стали смело призывать “к свержению” и “к восстанию”. И вдруг многие поняли... Случилось это случайно или нарочно — никто никогда не узнал... Но во время разгара речей о «свержении» царская корона, укрепленная на думском балконе, вдруг сорвалась или была сорвана и на глазах у десятитысячной толпы грохнулась о грязную мостовую. Металл жалобно зазвенел о камни... И толпа ахнула. По ней зловещим шепотом пробежали слова: — Жиды сбросили царскую корону...»⁵ Последний аспект также небезразличен для Хлебникова.

2. «Игра в аду» (наброски)

О. А. Седакова предложила убедительную интерпретацию четверостишия, не вошедшего в поэму «Игра в аду»:

В твоей руке горит барвинок
Ты молчалива и надменна
И я, небесной девы инок,
Живу. Лишь смерть моя измена⁶ —

в связи с обрядом, обычно именуемым «похороны невесты»⁷.

⁵ В. В. Шульгин. Дни. URL: <http://lib.rus.ec/b/101339/read>.

⁶ В. Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 226; В. Хлебников. Собр. соч. : в 3 т. СПб., 2001. Т. III. С. 495–496.

⁷ О. А. Седакова. 1) Этнографический комментарий к одной строфе Велимира Хлебникова // Поэзия и живопись: сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабянова. М. : Языки русской культуры, 2000. (Язык. Семиотика. Культура). С. 352–356; 2) «В твоей руке горит барвинок»: в поисках сюжета // Антропология культуры. Вып. 3: К 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М. : Новое издательство, 2005. С. 249–255. В интернете (<http://ru-velimir.livejournal.com/21594.html>) мне попалась ссылка: Этнографический комментарий к строфе Хлебникова // Структура текста–82 : тезисы симпозиума. М. : Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР, 1982 — такое издание и такой симпозиум мне

О последнем стихе четверостишия она пишет следующее: «Накопец в измене (*Лишь смерть моя измена*) можно предположить более конкретное — фольклорно-диалектное значение “соперница героини”»⁸. К этому, в сноске, дана ссылка на мое «устное предположение»⁹.

Я, в самом деле, после доклада О. А. Седаковой высказал предположение об этой строке, но не совсем такое, каким оно выглядит в ее статье. Я предполагал, что *измена* может сменить функцию *poen actionis* на функцию *poen agentis* (и это в статье сохранилось), однако я представлял себе это по образцу полисемии слова *замена*, тогда естественно думать, что речь идет о замене/измене (или «сопернице») не героини, а героя (так сказать, лирического героя). Это соответствует и сюжету строфы: невеста изменяет (собственно уже изменила окончательно) герою *со смертью*, смерть и есть *его измена* ('тот/та с кем изменяют')¹⁰.

Много позже разговора с Олей я нашел фольклорный аналог этого стиха — причем аналог, несомненно доступный, даже знакомый Хлебникову. Речь идет о сказке в сб. Афанасьева «Алеша Попович», текст сильно ритмизован, это очевидный пересказ былин, сохраняющий связь с оригиналом. Слуга Алеши упрекает его за то, что тот накануне не позволил ему убить Тугарина Змеевича: «“Что теперь возьмешь у него, у Тугарина? Летает он по поднебесью”. Говорит Алеша таково слово: “Не замена моя, все измена!”»¹¹

Обратил ли Хлебников внимание на это место в сказке — ругаться, конечно, невозможно.

неизвестны. О. А. Седакова делала доклад на эту тему на симпозиуме «Структура текста–81» (М., 1981), но в сборнике тезисов я не нашел этой ее работы.

⁸ О. А. Седакова. «В твоей руке горит барвинок». С. 253–254; почти так же в: О. А. Седакова. Этнографический комментарий... С. 355.

⁹ О. А. Седакова. «В твоей руке горит барвинок». С. 254, сн. 9 («устное предположение проф. Г. А. Левинтона»), и несколько иначе: О. А. Седакова. Этнографический комментарий... С. 356, сн. 7 («Это предположение в устной форме выразил Г. А. Левинтон»).

¹⁰ Надо отметить, что в этой строке есть некоторая синтаксическая двусмысленность: *смерть* — *моя измена* или *смерть моя* — *измена*. Рядом со словом *Живу* второе чтение не совсем лишено вероятия ('верен пока живу, а если умру, то тем самым изменяю'). При этом *измена*, разумеется, остается именем действия, а не деятеля.

¹¹ А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки : в 3 т. № 312 (т. II. С. 363). В былинных вариантах это выражение, кажется, не встречается.

3. «Лесная дева» (или «О пользе изучения сказок»¹²⁾)

<...> Но победил пришлец красавец,
Разбил сопернику висок
И снял с него, лукавец,
Печаль, усмешку и венки.
Он стал над спящею добычей
И гонит мух и веткой веет.
И, изменив лица обычай,
Усопшего браду на щеки клеит.
И в перси тихим поцелуем
Он деву разбудил, грядущей близостью волнуем.
Но далека от низкого коварства,
Она расточает молодости царство,
Со всем пылом жены брэнной,
Страсти изумлена переменной.
Коварство с пляской пробегает,
Пришельца голод утолив,
Тогда лишь сердце постигает,
Что значит новой страсти взрыв¹³.

¹² [[«О пользе изучения сказок» — статья Хлебникова 1915 г. (В. Хлебников. Творения. С. 594–595; Собр. произв. Т. V. С. 196) — о рефлексах этой статьи см. интересное замечание в магистерской диссертации: А. Ю. Садовникова. Представление о сказке в советской культуре хрущевского времени (1953–1964). Европейский университет в СПб., 2013: «Слово *сказка* в этих [советских] контекстах практически синонимично ‘мечте’, ‘чему-то прекрасному’, сказка рассматривается как предшественница науки, а советская действительность — как сбывшаяся мечта дореволюционной сказки. Этот взгляд был сформулирован М. Горьким в его докладе на Первом съезде советских писателей в 1934 году [сноска: Отмечу, что эту мысль Горький сформулировал несколько раньше — в статье «О темах», изданной в 1933 году в октябрьском номере «Правды», однако «каноническим» определением сказки считается именно формулировка из доклада 1934 года.] и проникает повсюду <...> Несмотря на то, что именно высказывание Горького было растиражировано советской пропагандой и сформировало этот концепт советской культуры, эти мысли уже были высказаны в малоизвестной статье В. Хлебникова «О пользе изучения сказок» (написана в 1915 году, впервые издана в составе собрания сочинений (том 5-й) в 1933 году)]]].

¹³ В. Хлебников. Творения / Сост., подг. текста и комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М. : Советский писатель, 1986. С. 194.

С. В. Полякова¹⁴ относит этот эпизод на счет странной жестокости в стихах Хлебникова и сравнивает с поэмой «Председатель чека»¹⁵, между тем это чисто сказочный мотив: по указателю Томпсона¹⁶ — K1941. *Disguised flayer*. An impostor dresses in the skin of his victim. Томпсон приводит ссылки на эскимосский фольклор, индейцев Северной и Южной Америки, некоторые африканские традиции. Этот мотив очень распространен у народов Северной и Северо-восточной Азии (гораздо шире, чем показывает библиография Томпсона); здесь, как правило, кожу (с лица) срывает ложная невеста (часто ведьма), убившая настоящую суженую героя сказки. [[К отражению фольклора и мифологии народов Севера у Хлебникова следует указать, прежде всего, на работы Хенрика Барана¹⁷]].

4. «Москвы колымага»

Стихотворение «Москвы колымага»¹⁸ было подробно проанализировано Барбарой Лёнквист¹⁹, в свое время в рецензии на ее

¹⁴ С. В. Полякова. Велимир Хлебников в непривычном ракурсе // С. В. Полякова. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб: ИНАПРЕСС, 1997. С. 358.

¹⁵ В этом же ряду она вполне буквально читает строки о самоубийстве Игнатъева: «Висит, продетый кольцом за колени, / Рядом с серебряной шкурой зайца, / Там же где сметана масло яйца» (sic! правильный текст: «Висит, продетый кольцом за колени, / Рядом с серебряной шкурою зайца, / Там, где сметана, мясо и яйца!»). [[Не они ли отразились в «Рыбной лавке» Заболоцкого: «Тут тело розовой севрюги, / Прекраснейшей из всех севрюг, / Висело, вытянувши руки, / Хвостом прицеплено на крюк. / Под ней кета пылала мясом, / Угри, подобные колбасам, / В копченой пышности и лени / Дымились, подогнув колени». О других стихах, посвященных этому самоубийце, см. в следующей заметке]].

¹⁶ S. Thompson. Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables... Bloomington ; London, 1955–1958.

¹⁷ [[Самая ранняя из них: Н. Баран. Xlebnikov and the Mythology of Oroches // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky / Ed. by R. Jakobson et. al. The Hague : Mouton, 1973. P. 33–40; по-русски: Х. Баран. Хлебников и мифология орочей // Х. Баран. Поэтика русской литературы начала XX века. М. : Прогресс, 1993. С. 15–21. — Эта работа не упомянута в статье на ту же тему: М. Евзлин. Миф о трех солнцах у В. Хлебникова // Антропология культуры. Вып. 5. М., 2015. С. 222–234]].

¹⁸ В. Хлебников. Творения. С. 122.

¹⁹ Б. Леннквист. Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова. СПб. : Академический проект, 1999.

книгу²⁰ я высказал несколько маргинальных соображений. Приведу два из них:

В стихах «Голгофа / Мариенгофа. <...> / Воскресение / Есенина» имя Мариенгофа связывается с Распятием, а Есенина — с Воскресением. Не следует ли учесть, что Хлебников мог воспринимать остзейскую фамилию имажиниста как еврейскую. Во всяком случае, «Голгофа» — чужое, изначально еврейское (арамейское) слово ассоциируется с «чужой» фамилией, а Воскресение — с русской (даже «более чем» русской — ср. архаичное *Е-* в фамилии *Есенина*). Конечно, мотив *имаго* и соположение Голгофы с Воскресением в контексте тех ритуальных мотивов, которым посвящена основная часть книги Лённkvист [посвященная поэме «Поэт»], можно рассматривать как «конспективное» воспроизведение схемы *rite de passage*.

Сейчас я хотел бы добавить два замечания об имажинистском контексте, или конкретнее — о «контексте Мариенгофа». Прежде всего, интересно то, что Мариенгоф цитирует стихотворение как бы целиком, но выпустив первые два стиха²¹. Причины этого могут быть многообразны: «*Москвы* колымага» как будто противоречит Харьковской локализации всего эпизода (между прочим, название «сборничка», который имажинисты вместе с Хлебниковым «отпечатали <...> в Харькове» «[п]еред отъездом в Москву»²², — *Харчевня зорь*, несомненно, скрывает в себе название города, в котором он был отпечатан). Рифма с *колымагой*, да и само слово *имаго* в применении к нему самому могли показаться Мариенгофу недостаточно «уважительными».

Во-вторых, любопытна отсылка к этому эпизоду в позднейшей мемуарной книге Мариенгофа, в сцене, в которой друзья дразнят его и отговаривают от женитьбы. Происходит это во время стрижки («наш куафер» ходит к ним с Есениным домой): «Сидя в кресле, я чувствовал себя пригвожденным к кресту и стонал беззвучно:

²⁰ Новая русская книга. 2000. № 4–5 (5–6). С. 71–75. URL: <http://scripts.online.ru/magazine/novkn/lenkv.html> www.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/29.html (см. ниже, с. 180–193).

²¹ А. Мариенгоф. Роман без вранья // А. Мариенгоф. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л., 1988. С. 64.

²² Там же. С. 63.

“Голгофа! Голгофа!”²³. Не совсем понятно, на какое отождествление или соотнесение рассчитывал Мариенгоф: на узнавание стихов Хлебникова как подтекста или на соотнесение с его предшествующей (и самой знаменитой) книгой. Можно, конечно, думать, что это аллюзия представляет собой запоздалую попытку как-то отменить или изменить панибратскую и безвкусную главку о Хлебникове в «Романе без вранья».

Р. С. Замечательно, что ту же рифму к *Мариенгофу* употребил в своей инвективе по поводу имажинизма в целом (и Есенина в частности) Н. Клюев (и возможно, с той же «иудейской» импликацией²⁴):

Не с Коловратовских полей
В твоём венке гелиотропы. —

Их поливал Мариенгоф
Кофейной гущей с никотином...
От оклеветанных Голгоф
Тропа к Иудиным осинам

(Сергею Есенину «В степи чумацкая зола»)²⁵

См. также ниже, с. 218–220. Знал ли Клюев стихи, напечатанные в 1920 г., или же руководствовался похожей логикой — трудно сказать, первое кажется более вероятным.

Не исключено также, что имя Есенина в стихах Хлебникова мотивировало Хлебниковский подтекст в стихотворении Маяковского на смерть Есенина. Цитата взята из стихотворения тоже на смерть самоубийцы, И. В. Игнатьева (упоминавшегося в одной из предыдущих заметок), и тоже в ироническом контексте²⁶:

Вы ушли,
как говорится,
в мир иной.

²³ А. Мариенгоф. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Там же. С. 351.

²⁴ Ср.: Г. А. Левинтон. Статьи из энциклопедии // Труды факультета этнологии ЕУ СПб. Вып. 1. СПб., 2001. С. 240–248 (статья «Иуда»).

²⁵ Н. Клюев. Львиный хлеб. М.: Наш путь, 1922.

²⁶ Если это не было уже отмечено в каком-нибудь из «ср.».

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

Ср.:

«Я думал о кусках времени, тающих в мировом, о смерти.

И на путь меж звезд морозный
Полечу я не с молитвой,
Полечу я мертвый, грозный,
С окровавленную бритвой²⁷.

Есть скрипки трепетного, еще юношеского, горла и холодной бритвы²⁸, есть роскошная живопись своей почерневшей кровью по белым цветам. Один мой знакомый — вы его помните — умер так; он думал как лев, а умер, как Львова».

«Ка» (заключительная 9-я глава, перед известием о смерти Эхнатена; курсив мой. — Г. Л.)²⁹. Выделены слова, соотносимые с текстом Маяковского, в слове *врезываясь* у него можно увидеть фонетическое цитирование слов *морозный*, *грозный*. Трактовка *мира иного* как межзвездного пространства, общая для стихов Хлебникова и Маяковского, может отражать, в частности, «Путешествие капитана Стормфилда в рай» Марка Твена.

Такое цитирование другого стихотворения «на смерть поэта» — типичный цитатный ход для некрологических стихов из цикла «Смерть поэта»³⁰ (напомню, что Маяковский — автор некролога Хлебникову — прозаического³¹).

²⁷ Отдельно изданную гектографированную листовку с этим четверостишием см.: В. Хлебников. Творения. С. 535.

²⁸ Возможно, отсюда «цирюльника летающая скрипка» в «Феодосии» Мандельштама.

²⁹ Ретроспективно рядом с цитированными стихами в «Ка» можно усмотреть (невольную) анаграмму имени Есенина: «Я смотрел, как *Енисей* зимой».

³⁰ См.: Г. А. Левинтон. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 190–215.

³¹ В. Маяковский. В. В. Хлебников // В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 12. С. 23–28. (Впервые — «Красная новь». 1922. Кн. 4, июль–август).

II. Маргиналии к Хлебникову

1. Крученых

Лондонский маленький призрак,
Мальчишка в тридцать лет, в воротничках,
Острый, задорный и юркий,
Бледного жителя серых камней
Прилепил к сибирскому зову на “чёных”.
Ловко ты ловишь мысли чужие,
Чтоб довести до конца, до самоубийства.
Лицо англиза, крепостного
Счетоводных книг,
Усталого от книги.
Юркий издатель позорящих писем,
Небритый, небрежный коварный,
Но девичьи глаза,
Порою нежностью полный
Сплетник большой и проказа
<...>³²

Оставляя многие важные аспекты этого стихотворения, отметим только следующие темы: во-первых, *инфантильную*: ₁маленький призрак, ₂мальчишка, отчасти сюда (к полю «маленького») относятся и ₃острый, задорный и юркий (последнее слово — дважды, ср. ст. 11), а также ₁₅проказа в знач. ‘проказник’.

Во-вторых, тему *английскую*: ₁Лондонский маленький призрак, ₈лицо англиза. Последнего слова, насколько я знаю, в русских словарях нет, оно, тем не менее, не отмечено в словаре Н. Н. Перцовой³³,

³² В. Хлебников. Творения. С. 165.

³³ Н. Перцова. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова = Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien ; Moskau, 1995.

видимо из-за прозрачной мотивировки, оно явно основано (морфологически) на каком-нибудь романском слове — скорее всего, франц. *anglaise* (отсюда исход хлебниковского слова на -з), но переделано (фонетически) под влиянием русск. причастия *англизированной* (уже у Пушкина: «Троекуров был *англизированной* барин»). Можно считать *англиз* вторичным образованием (back formation, «новотворкой», как говорил Р. Ф. Брандт) от этого причастия. К лондонской теме, может быть, примыкает другой пушкинский отголосок: стих *Бледного жителя серых камней* комментаторы объясняют: «вероятно птица крученка (обл.) — обыкновенная каменка»³⁴, это вполне вероятно, тем не менее, взятые сами по себе, эти слова как будто указывают не только на птицу, но и на городского жителя, отчасти через ассоциации с

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит —

а это на фоне английского «колорита» возвращает нас к Лондону.

Наконец, в-третьих, странная метафора «₈₋₁₀ крепостного / счетоводных книг, / усталого от книги», как кажется, замыкает тему (которую можно назвать «Диккенсовской») и указывает на источник вдвойне неожиданный, т. е. неожиданный для автора стихотворения и не очень мотивированный для его адресата — а именно «Домби и сын» (1913) Мандельштама с его фигурой мальчика — *Оливера Твиста над кипами конторских книг*. В этом стихотворении все персонажи, названные по имени — дети, мальчики: ₃*Оливера Твиста* и ₁₀*Домби-сын*. Исключение составляет общая для отца и сына (ср. название стихотворения) фамилия *Домби* (₇*Контора Домби в старом Сити*)³⁵, и, разумеется, ₉*Чарльза Диккенса* — метаимени по отношению ко всем его героям. Прочие персонажи названы «групповыми» именами (₁₁*веселых клерков*)³⁶,

³⁴ В. Хлебников. Творения. С. 675 (узнаю автора статьи «Хлебников глазами природоведа»).

³⁵ Заметим, что все топонимы сгруппированы в этом двустишии: *в Лондоне, в старом Сити, Темзы*.

³⁶ Они не придуманы Мандельштамом, ср. в «Домби и сын» (нач. гл. 13): “**The clerks within** where not a whit behind in their demonstration of respect. A solemn hush prevailed, as Mr Dombey passed through the outer office. **The wit of the Counting-**

¹⁷грязных адвокатов), ²⁴дочь из последнего стиха, видимо, надо считать взрослой, но термин родства объединяет ее с сочетанием *Домби-сын*, причем эти двое появляются в именительном падеже (кроме них, эту падежную форму принимает только ее безымянный отец ²⁰банкрот — ср. отца и сына Домби). Отмечаю эти особенности лишь для того, чтобы показать актуальность признака «детский», «маленький» для этого стихотворения (в этом смысле соотносимого с «Только детские книги читать»), это отчасти согласуется с общей тематикой Диккенса и его русской репутацией как знатока детской психологии (в частности, в восприятии Достоевского — ср., между прочим, упоминание в «Шуме времени» Нечки Незвановой — одного из немногих персонажей Достоевского, названных Мандельштамом по имени).

Весьма вероятно, что у Хлебникова косвенно отразились и другие строки того же стихотворения.

К 1922 г. он обнаружил, что «тройка <—> серп событий<—> гривую чисел волнует» (ед. хр. 64, л. 104), он исследовал (см. там же, л. 58 об.).

<...> Столетия за сеткой чисел,
Как будто от ужала пчел³⁷.

Сетка чисел приравнивается здесь к сетке пасечника, защищающей от «ужала пчел». Это своеобразная инверсия метафоры *числа / цифры — пчелы* из «Домби и сын»:

House became in a moment as mute as the row of leathern fire-buckets hanging up behind him". (Ch. Dickens. *Dombey and Son*. London ; New York, 1946 (1907). (Everyman Library). P. 159. Для первых слов строфы о «Домби-сыне»: *Дожди и слезы*, какжется, не был отмечен очевидный верленовский подтекст:

I pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.

³⁷ В. П. Григорьев. Грамматика идиостиля. М. : Наука, 1983. С. 128; Он же. Будетлянин. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 151. Ср.: «Но сетка чисел может оказаться и спасительной, когда они предохраняют от гибели. Он изучал под этим прикрытием

Столетия за сеткой чисел
Как будто от ужала пчел»

(Вяч. Вс. Иванов. Хлебников и наука // Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 362).

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год³⁸.

Я надеюсь более подробно рассмотреть это сопоставление в другой работе³⁹, пока же отмечу близкий пассаж из «Зангези»:

Пусть одеты кулаки
Рукоятью в шишаки,
Темной проволочной сеткой,
От укуса точно пчел,
Отбивают выпад меткий,
Их числа никто не счел⁴⁰.

Любопытный отзвук тех же строк (и рифмы) Мандельштама находим у другого поэта:

И звуки — **роем пчел из улья** —
Жужжат и вьются — кто был прав?! —
Наш Рыцарь Розы через **стулья**
Летит стремглав.

(М. Цветаева. «Чародей». 1914)⁴¹

P. S. Когда моя работа была уже напечатана, я обнаружил, что этот раздел представляет собой плагиат у О. Ронена. Он писал об этом Мандельштамовском подтексте у Хлебникова, подчеркивая его исключительность:

Мандельштамовского “слоя” в творчестве Хлебникова, сколько можно судить, не существует. Тем интереснее редкий случай, когда

³⁸ О мотиве *круглого года* см.: Г. А. Левинтон. Отголоски детских игр (Мандельштам и Аделаида Герцык) // «Мудрости бо ти имя подадеса...»: сб. ст. к юбилею профессора С. М. Лойтер. Петрозаводск: Изд. КГПА, 2011. С. 60–73.

³⁹ Другие сопоставления этого мандельштамовского мотива см.: Г. А. Левинтон. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Robin Aizlewood & Diana Myers (eds.). Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума = Mandelstam Centenary Conference. Tenaflly (NJ): Эрмитаж, 1994. р. 31–34.

⁴⁰ В. Хлебников. Творения. С. 504 (Плоскость XX, последняя реплика Смеха).

⁴¹ М. Цветаева. Неизданное: Стихи. Театр. Проза. Paris: YMCA Press, 1976. С. 35.

Хлебников воспользовался стихотворением из “Камня” для того, чтобы построить сюжетный мотив вокруг более сложного двязычного каламбура, чем те, что обычно встречаются у него. <...> То стихотворение Хлебникова, в котором присутствует подтекст из Мандельштама, было написано в 1921 г. и обращено к Крученыху. <...> “Лондонский маленький призрак”, “мальчишка” <...>, которого, вернее, фамилию которого адресат послания «прилепил к сибирскому зову на „ченых“», это, вне всякого сомнения, диккенсовский персонаж Оливер Твист, так как twist значит по-русски “кручение”: Твист + ченых = Крученых. Однако образ Оливера Твиста пришел к Хлебникову не прямо из романа Диккенса, а через посредство стихотворения Мандельштама “Домби и сын” <...> Неожиданное обращение Хлебникова к нелюбимой поэзии Мандельштама можно объяснить тематическим параллелизмом. Твист ведь у Диккенса — мальчик—жертва сатанинского еврея Фейгина, подобно тому, как Ющинский, согласно черносотенной легенде, был жертвой Бейлиса. В стиховую схватку Хлебников вступил теперь с ловким “энглизом” Крученыхом — лже-Твистом, но на сюжете и подозрении, вдохновившем его, сказала несостоявшаяся дуэль⁴².

Не буду разбирать механизм невольного или бессознательного плагиата (не читать этой статьи Ронена я, конечно, не мог, так что этот случай, к сожалению, не может попасть в категорию независимых совпадений) — тем более прискорбного, что Ронен был автором эссе о плагиате⁴³, вызвавшего бурное обсуждение. В ней отмечено: «Совпадения, разумеется, бывают и, если они случайны, свидетельствуют, как повторенный опыт в естественных науках, о верности совпавших наблюдений. Однако, заметив повторение, автор позднейшей работы должен его признать за собой и оговорить» — что я и делаю, к сожалению, запоздало. Любопытно отметить прием, описанный в этой статье Роненом: «Едва ли не самый распространенный метод “заимствования” с сохранением видимости приличий заключается в том, что автор мимоходом упоминает источник своих идей, а потом пишет: к этому можно прибавить следующее. И излагает немного иначе нечто, содержащееся в источнике, но уже без ссылок, то есть от своего имени»⁴⁴ — нечто

⁴² О. Ронен. Поединки // О. Ронен. Чужелюбие. СПб. : Журнал «Звезда», 2010. С. 204, 207–208 (1 изд. — Звезда. 2008. № 9).

⁴³ О. Ронен. Плагиат // Там же. С. 255–274 (Звезда. 2009. № 3).

⁴⁴ Там же. С. 267.

близкое, как кажется, отмечал еще в 1673 г. Якоб Томазиус (цитирую в пересказе Энтони Графтона): «Некоторые авторы “в самых важных местах умалчивают о том, на кого они далее ссылаются лишь по поводу, не имеющему никакого или почти никакого значения”»⁴⁵.

2. Пей и пой у Хлебникова

Кажется, эта паронимическая пара не рассматривалась исследователями Хлебникова⁴⁶, кажется, она не упоминалась и самим Хлебниковым в его металингвистических или метапоэтических рассуждениях (близкие по теме примеры будут приведены ниже). В стихах же эта пара (вместе с менее очевидными родственными словами) представлена и обыграна. Это яркий пример хлебниковского «аблаута» — «внутреннего склонения» типа *меч* — *мяч*⁴⁷:

⁴⁵ A. Grafton. The Footnote: A Curious History. Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Press, 1997. P. 13: Some authors “say nothing at the most significant point, about one whom they then cite only on a point of no or little importance” (латинский оригинал — *ibid.* P. 13–14, fn. 24).

⁴⁶ [[Я оказался *почти* прав: об этой паре пишет Р. О. Якобсон, но трактует ее как паронوماзию, т. е. близость, не мотивированную этимологией, и, *horribile dictu*, не упоминает Хлебникова: «Художник стремится столкнуть два слова разного происхождения, но звучащих похоже — и установить между ними семантическую связь. Такие паронوماзии в славянских литературах достаточно часты, и многие из них — общие для поэзии всех славянских народов. Дадим два примера широко распространенных славянских паронимазий: это сближение глаголов *piti* и *pěti* (*пить* и *петь*) — или их производных.

Болгарский: *Пи́ем, Пеем буйни Песни* (Х. Ботев).

Русский: *Где до утра слово ПЕЙ заглушает крики ПЕсен* (Пушкин); *Радости ПЕЙ! ПОЙ!* (Маяковский).

Чешский: *A když PIVko bumbávali — zPÍVávali (Rubeš); PIVičko dobré je,.. jak je máme, tu zPÍVáme; Bratři, PÍjme... PĚjme, bratři...* (популярные песни)¹⁷. [*Сноска 17* > См.: Č. Zíbrt. *Pivo v písních lidových a znárodnělých*. Praha, 1909]» (Р. Якобсон. *Основа славянского сравнительного литературоведения* // Р. Якобсон. *Работы по поэтике*. М. : Прогресс, 1987. С. 35)]].

⁴⁷ «О, прохожий, наши вежи / **Меч** забыли для **мяча**» («Написанное до войны» // Творения. С. 88), «Война и **меч**, вы часто только **мяч** / Лаптою занятых морей» (Хаджи-Тархан // Творения. С. 248), «Ветер — пение / Кого и о чем? / Нетерпение / **Меча** быть **мячом**» (Творения. С. 112), то же с вариантом: «Меча стать мячом» («Война в мышеловке» // Творения. С. 465, переключки отмечены в комментариях

Но краса таит расплату
 За свободу от цепей.
 В час, когда взойду я к кату
 Друг свободы **пой и пей!**
 (Любовь приходит страшным смерчем. VII)⁴⁸

Как веет миром и язычеством
 От этих дремлющих степей!
 Божеств морских могил величеством
 Будь **пьяным**, путник, **пой и пей.**
 (Хаджи-Тархан)⁴⁹

Несколько менее явный пример в монологе Запевалы — первой реплике в пьесе «Ошибка смерти»:

Жив ли ты, труп ли ты, **пой-ка!**
 Да славится наша **попойка**,
 Пусть славится наша **пирушка**,
 Где череп веселых — игрушка,
 И между **пирушки** старушка⁵⁰.

Значительно более отдаленная, но все же очевидная связь встречается в стихотворении 1912 г. «В руках забытое письмо коснело», где путник должен пить воды Эксампея — скифского горького источника, упоминаемого Геродотом; в сущности, сочетание *сам пей* выступает почти как анаграмма (или этимон?) гидронима:

к соответствующим текстам: Творения. С. 665, 668), см. еще: «Письмо двум японцам» (Творения. С. 604–606). Последний стихотворный фрагмент стал предметом специального разбора: Р. О. Якобсон. Из мелких вещей Велимира Хлебникова: «Ветер — пение...» // Р. Якобсон. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 317–323; специально о *меч — мяч* — с. 320–321 (Якобсон цитирует заключительные слова письма «в возврате мяча заключается игра в меч»; с. 321, в «Творениях» — «игра в мяч». С. 605). [[Ср. продолжение этой же игры у Крученых в «Победе над солнцем»: «<...> я ожидал и не шел на тебя с мечом <...> Я ожидал...Закопал свой меч осторожно в землю и[,] взявши новый мяч[,] бросил его (Показывает прием футболиста) В ваше стадо <...> не можете своих гладких голов и мяча <...> и мечи сам лезут со страху в земь[:] их пугает мяч» (А. Крученых. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 392) — ср. также выше, с. 49–50]].

⁴⁸ Творения. С. 211.

⁴⁹ Творения. С. 246 (параллель отмечена в комм.: Творения. С. 680, прим. 199).

⁵⁰ Творения. С. 424, *пирушка* — от *пир*, этимологически связанного с *пить*.

Но что ж: бог длинноты в кольце нашел уют,
И птицы вечности в кольце **поют**.
Так и в душе сумей найти кольцо —
И бога нового к вселенной обратишь лицо.
И, путнику, тебе придвинут боги чашу с возгласом:
«Сам **пей!**»
Волну истоков Эксампей!»⁵¹

Вот еще более отдаленные примеры, все же сохраняющие некоторую связь с исходной парой⁵². В стихотворении «Завод: ухвата челюсти, громадные, тяжелые» в метафорическом питье расплавленной руды глагол заменен парафразом *глота*ет, зато ‘пение’ представлено и глаголом *по*ет, и метонимически связанным *голос*, и текстом песни (пародийным?)

Ухват руду хватает мнями
И мчится, увлекаемый ремнями.
<...> Руда уселась с края чана,
Чугун **глота**я из стакана!
Где печка с сумраком боролась,
Я слышал **голос** — ржаной, как колос:
«Ты не куй меня, мати,
К каменной палате!
Ты прикуй меня, мати,
К девичьей кровати!»
Он **пел** по-сельскому у горна⁵³

⁵¹ В. Хлебников. Собр. соч. : в 3 т. Т. I. СПб. : Академический проект, 2001. С. 147; В. Хлебников. Собр. соч. : в 6 т. / Под ред. Р. В. Дуганова. М. : Наследие, 2000. URL: http://az.lib.ru/h/hlebnikow_w/text_0060.shtml#v-rukax-zabytoe.

⁵² Заметим, что эта пара в неприкосновенности перешла от Хлебникова в «Наш марш» Маяковского (1917): «Радости **пей! Пой!** / В жилах весна разлита. / Сердце, бей бой! / Грудь наша — медь литавр» (В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 2. С. 7).

⁵³ Творения. С. 161. В комм.: «Мнями (от обл. *мень*, или *имень*, «рак») — т. е. как бы клешнями» (с. 675). Это, вероятно, правильный комментарий, однако слово провоцирует на заумное восприятие и переключается с примерами из «Нашей основы» (о которой — чуть ниже): «Именам рек *Днепр* и *Днестр* — поток с порогами и быстрый поток — можем построить *Мнепр* и *Мнестр* (Петников), быстро струящийся дух личного сознания и струящийся через преграды «пр»; <...> Есть слово *я*, и есть слово *во мне, меня*. <...> Слово *князь* дает право на жизнь *мнязь* — мыслитель и *лнязь*, и *днязь*» (Творения. С. 626). На этом фоне может оказаться значимым соседство с рассматриваемыми формами.

Ср. и такие совсем далеко ушедшие случаи, как замена питья на другой «водный» глагол

Ночью долгою —
 Буду **плыть**, буду **петь**
 Доном-Волгою! («Не шалить!»)⁵⁴

Или чистая этимологическая фигура:

Когда умирают люди — **поют песни**.
 (Когда умирают кони — дышат)⁵⁵

Нужно заметить, что во всех этих случаях сокращение, если оно имеет место, происходит в пользу глагола *петь*, то же мы находим и в метатекстах, так в «Нашей основе» дважды названы производные от *петь*, и ни разу — от *пить*:

Слову *боец* мы можем построить *поец, боец, моец*. <...> Слову *ветер* отвечает *петер* от глагола *петь*. «Это ветра ласковый петер...»⁵⁶

Этот последний пример, может быть, отчасти объясняет начало упоминавшегося выше стихотворения, где сочетание «**ветер — пение**» сочетается с «мячом — мечом». Первый же был прокомментирован Б. Я. Бухштабом:

В «Нашей основе» он пишет: «Слову *боец* мы можем построить *поец, боец, моец*». То есть он берет фонетически аналогичный ряд *бой, пой, ной, мой* и суффикс первого слова применяет по аналогии ко всему ряду, не смущаясь тем, что в первом случае перед ним существительное, во втором и третьем — повелительное наклонение глаголов *петь* и *ныть* с основами разных типов, а в четвертом — не то тоже повелительное наклонение от *мыть*, не то притяжательное местоимение (не знаю, что Хлебников имел тут в виду)⁵⁷.

⁵⁴ Творения. С. 174.

⁵⁵ Творения. С. 75.

⁵⁶ Творения. С. 626.

⁵⁷ Б. [Я.] Бухштаб. Философия «заумного языка» Хлебникова / Вступ. статья, подгот. текста, коммент. С. Старкиной // НЛО. 2008. № 89. URL: <http://magazines.russ.ru:81/nlo/2008/89/bb4.html>. Другие заметки Б. Я. Бухштаба см. выше, с. 28–29, 157.

Однако выделенная нами пара интересна прежде всего тем, что в этом случае интуитивное построение Хлебникова совпадает с вполне достоверной и формально безупречной научной этимологией. Эта этимология предложена в конце 1950-х г. О. Н. Трубачевым, согласно ей *петь, пою* представляет собой каузатив от глагола **piti* > русск. *пить*⁵⁸. «Ср. тождество форм *пою* «даю пить» и *пою* «издаю голосом музыкальные звуки»⁵⁹, в отличие от вторичного каузатива *поить*, др.-рус. *поити*, который возник после упрощения дифтонгов, откуда гетеросиллабичное *по-ити*. Семантически связь этих глаголов обосновывается через ситуацию языческого почитания богов, в котором жертвенные возлияния сопровождаются пением.

Р. С. Смешение этих корней отмечено в классической этнографической работе: «У русских соответствующая церемония [в свадьбе] называется *пропой* — очевидно, слово однокоренное с “петь” (а не с “пить”); русское “пропить невесту” означает “просватать невесту”. Современное же толкование связывает этот термин уже не с пением а с питьем вина»⁶⁰.

Пытаться собрать более ранние или более поздние примеры такой игры было бы едва ли уместно, но два примера хочется все же привести:

Шапель Андреевич конечно
 Меня забыл давным давно,
 Но я люблю его сердечно
 За то, что любит он беспечно
 И пить и пить свое вино, <...>

Пушкин. <Из письма В. Л. Пушкину> (1816)

«(О Есенине) — <...> К 30^{ти} годам он внутренне кончился. У него была *только* молодость.
 (Пел — и пил)»⁶¹.

⁵⁸ О. Н. Трубачев. Следы язычества в славянской лексике (2. *Pěti*) // Вопросы славянского языкознания. Вып. 4. М., 1959. С. 135–138.

⁵⁹ См. дополнения О. Н. Трубачева в: М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. М., 1971. Т. III. П. сл. *Пою*.

⁶⁰ Д. К. Зеленин. Восточнославянская этнография. М.: Наука; Гл. ред. вост. литературы, 1991. С. 334.

⁶¹ М. Цветаева. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 544 (запись в апреле — июне 1927 г.). К теме Есенина у Цветаевой см., в частности: И. Рудик. К истории

3. «...Знаменитый сок Дуная Наливая в глубь главы...»

(Написанное до войны)⁶²

Комментарий к этим стихам общеизвестен, тем не менее приведу замечания Е. А. Тодеса о «Тазите», поскольку из них с очевидностью проявляется пушкинский пласт в стихотворении Хлебникова.

В третьем диалоге < в поэме «Тазит»> было: (Слова Гасуба):

Приди... Где ж голова его
[Послушай] (?) мозг ее мне нужен
Дай мне погрыз(ть) (?)

Набросок: «Мне череп нужен», V, стр. 353, ср. стр. 369. Это, по-видимому, реминисценция из Данте (33-я песня «Ада»). Эпизод об Уголино и Руджери <...> С другим вариантом того же места в «Тазите»: «**Мне кубок нужен**» ср. летописный и переданный Карамзиным рассказ о гибели Святослава⁶³, а также пушкинское «Послание Дельвигу» («Прими сей череп, Дельвиг, он...»)⁶⁴.

Наряду с Карамзиным добавлю еще слова В. Н. Татищева, который в примечании (*изъяснении*) к пересказу Страбона («О пафлагонах Гомер знал только о внутренних, по известиям тех, которые к ним сухим путем ходили, а по морю живущих не знал, так как по оному плавать было невозможно, и из-за того оное Аксеном (непроходным) именовали. Это от стужи и жестокости жителей, а особенно от скифов, которые иностранных, убивая, ели, а из голов чаши для питья делали (14)») пишет: «14) Обычай из голов со-

ненаписанного реквиема: Есенин в переписке Пастернака и Цветаевой // Русская филология. [Вып.] 20 : сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2009. С. 87–93; Она же. Двойничество с Есениным в поэтической мифологии Цветаевой // Там же. [Вып.] 21. 2010. С. 80–83.

⁶² Творения. С. 88.

⁶³ История государства Российского. СПб., 1818. Т. 1 С. 193 (у Тодеса примечание в скобках, т. к. я цитирую текст, помещенный в сноске).

⁶⁴ Е. А. Тоддес. О незаконченной поэме Пушкина «Тазит» // Пушкинский сборник. Псков, 1973 (Учен. зап. ЛГПИ). С. 64, сн. 15.

суды делать был у многих восточных народов, как Геродот на многих местах и Нестор о голове Святослава 1-го»⁶⁵.

Впервые опубликовано: Свояси по сусекам // Авангард и остальное : сб. ст. к 75-летию Александра Ефимовича Парниса / Ред. Х. Баран, Т. Горячева, А. Лавров, Г. Левинтон, Е. Шумилова. М. : Три квадрата, 2013. С. 240–253.

⁶⁵ В. Татищев. История Российская. Кн. 1. Ч. 1. М., 1768. С. 129. См. также: <http://lib.rus.ec/b/110687/read#r107>.

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:
БАРБАРА ЛЕННКВИСТ.
«МИРОЗДАНИЕ В СЛОВЕ.
ПОЭТИКА ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА»
СПб. : Академический проект, 1999. 234 с. Тираж 1000 экз.

В точном смысле слова эта — переводная — книга не имеет оригинала, она составлена из ряда работ Барбары Лённквист (далее — Л.) 1979–1993 годов, *вместе* по-английски не печатавшихся (соответственно, английское название, стоящее на контртитule — это не заглавие оригинала, а обратный перевод русского названия)¹. В основе книги лежит монография Л. «Xlebnikov and Carnival», упомянутая только в библиографии и в пояснении к открытке Якобсона (с. 206), остальные исходные статьи вовсе в книге не указаны, вследствие авторского замысла превратить эти отдельные, хотя и связанные работы в целостный текст. Один недостаток этого приема сразу же бросается в глаза: без датировок читателя, конечно, удивляет не только отсутствие ссылок на новые работы, но и «неравномерность» этого отсутствия: даже если часть ссылок и есть в библиографии, они не упоминаются в большинстве разделов книги — диахрония сама себя выдает (диахрония, как купорос, себя окажет!). Хотя выводы работы не устарели, для адекватного ее восприятия надо помнить о контексте науки 80-х годов. Поэтому (с разрешения автора) восстанавливаю здесь эти источники:

Основная часть книги восходит к: Barbara Lönnquist. *Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem Poet*. Stockholm, 1979 / Stockholm Studies in Russian Literature. [Vol.] 9. Отсюда вошли целиком глава IV: Поэма «Поэт» и 6 разделов в первых трех главах.

В гл. I. «Космос и слово» это главки: 1. «Закон качелей», 2. Мир чисел, 3. Карнавал как праздник равенства,

¹ Во всяком случае, Л. (в письме ко мне) сняла с себя всякую ответственность за английский вариант названия: «совсем несуразное **английское** название и **без моего ведома** (“Universe in Word”). Я требовала, чтобы **вырезали** эту заумь немедленно. Ответили, что им кажется вполне понятным такое название (*sancta simplicitas*!), но обещали вырезать».

главка I. 4. «Мифология начала» = К значению дня рождения у авангардных поэтов // Культура русского модернизма. В приношение В. Ф. Маркову = Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov / Ed. by R. Vroon, J. Malmstad. M., 1993. (UCLA Slavic Studies. New Series ; vol. 1).

В гл. II, 1. «Противоположности» и 2. «Два в одном»² восходят к книге,

гл. II. 3. «Анаграммы» = Chlebnikov's 'Double speech' // Velimir Chlebnikov (1885–1933). Myth and Reality / Ed. by W. Weststein. Amsterdam, 1986,

гл. II. 4. «Загадки» = Polysemy and Puzzle in Modernism — Velimir Chlebnikov // The Slavic literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5–8 1985. Stockholm, 1987.

В гл. III «Искусство как игра», вводная часть (с. 75–89), никак не озаглавленная, восходит к соответствующему разделу книги, а обе нумерованные главы отражают более поздние статьи:

гл. III. 1 «Традиции народного театра в пьесах Хлебникова» = Xlebnikov's Plays and the Folk-Theater Tradition // Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium / Ed. by N. Nilsson. Stockholm, 1985 (Stockholm Studies in Russian Literature ; [vol.] 20),

гл. III. 2. «Хлебников — имажинист» = Chlebnikov's Imaginist Poem // Russian Literature. 1981. IX-I. January.

В основной своей части — а ею и теперь остался анализ поэмы «Поэт» (она же «Карнавал», «Зеленые святки» и др.) — работа представляет собой построчный подробный комментарий и разбор, медленное чтение поэмы. Это один из первых образцов такого анализа крупных вещей Хлебникова (ему предшествовала неизданная диссертация Хенрика Барана о «Детях Выдры» 1976 г.). Важность подобного подхода трудно переоценить: Хлебников относится как раз к тем поэтам, у которых ответ на вопрос «о чем это» — т. е. выявление хотя бы самого поверхностного тематического уровня, — как правило, вовсе не прост. Если бы Хлебникова и подобных ему не было, их следовало бы выдумать в назидание самоуверенному читателю и, тем более, исследователю.

Существенно отметить, что в качестве метода прочтения (понимания) выбирается не столько установление реалий и толкование слов, сколько нахождение их контекстов (см. Предисловие), прежде всего, у самого Хлебникова — подход, если не прямо, то

² Симпатичная опечатка вкралась в оглавление «Два в додном».

все же ближайшим образом связанный, на наш взгляд, со школой Тарановского. Книга Л. давно и заслуженно известна, ссылки на нее стали неперенным компонентом последующих работ³, так что простые комплименты были бы избыточны и неуместны. Поэтому в целом нужно просто констатировать выход по-русски одной из важнейших работ западного хлебниковедения 80-х (с конца 70-х до начала 90-х гг.), выход книги собравшей все, что Л. написала за эти годы о Хлебникове.

В остальном ограничимся некоторыми маргинальными замечаниями, тем более что книга дает повод к обсуждению множества тем, в ней затронуты самые разнообразные — и принципиальные — проблемы поэзии и поэтики Хлебникова, так что рецензент при наличии места и времени мог бы найти повод написать о чем угодно, имеющем отношение к Хлебникову и/или к поэтике. Тем более трудно «разбирать» разбор поэмы: сам жанр детального комментария потребовал бы от рецензента «метатекста» едва ли не соизмеримой длины (если, конечно, речь не шла бы о перечне грубых ошибок, что в данном случае неприменимо). Далее стихи цитируются со ссылкой на страницы рецензируемой книги, а не на издания Хлебникова.

Нужно оговорить, что в разных главах, особенно новых, специально разбираются еще несколько текстов, кроме «Поэта». Помимо краткого анализа семи пьес, который сближает с основной частью книги фольклорный подход, это, во-первых, «Немь лукает луком немным» (с. 64–74)⁴. В анализе этого стихотворения возникает (с. 70) очень любопытная тема соответствия уровней стихотворения: ключевым словом всего *текста* оказывается его первое *слово*, а оно в свою очередь определяется своей первой *фонемой* (или буквой). К параллелям из поэзии символистов, может быть, нужно добавить «Словно золото вспыхнули дни» Гумилева.

Во-вторых, это «имажинистское» стихотворение «Москвы колымага» (118–127), интерпретируемое в связи с эпизодом, известным из «Романа без вранья» Мариенгофа. Нужно заметить, что

³ См. хотя бы: Х. Баран. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993; В. П. Григорьев. Грамматика идиостиля. М., 1983; Он же. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986; Мир Велимира Хлебникова : Статьи и исследования. 1911–1998. М., 2000.

⁴ К славяно-германской теме, обсуждаемой в связи с ним, см. теперь статью: Х. Баран. К проблеме идеологии Хлебникова // Россия/Russia. 1999. [Т.] 3 [11]. С. 261–279.

имаго — не только передача кириллицей латинского слова ‘образ’, но и русское слово, имеющее только одно специфическое (энтмологическое) значение ‘конечная стадия индивидуального развития насекомых’ — в полемическом или даже инвективном контексте, убедительно предполагаемом Л., это слово, явно, может найти свою интерпретацию.

В стихах «Голгофа / Мариенгофа. <...> / Воскресение / Есенина» имя Мариенгофа связывается с Распятием, а Есенина — с Воскресением. Не следует ли учесть, что Хлебников мог воспринимать остзейскую фамилию имажиниста как еврейскую. Во всяком случае, «Голгофа» — чужое, изначально еврейское (арамейское) слово ассоциируется с «чужой» фамилией, а Воскресение — с русской (даже «более чем» русской — ср. архаичное *Е-* в фамилии *Есенина*). Конечно, мотив имаго и соположение Голгофы с Воскресением в контексте тех ритуальных мотивов, которым посвящена основная часть книги, можно рассматривать как «конспективное» воспроизведение схемы *rite de passage*, т. е. *перехода* (см. об этом термине ниже).

Закон качелей, обсуждаемый в первой главке, имеет среди прочих такую формулировку: «высокое становится низким, глубокое высоким» (с. 12). Помимо евангельского образца («будут последние первыми» — Мф. 19: 30, 20: 16, Мк. 10: 31, Лк. 13: 30) и на его фоне интересно отметить асимметрию: *глубокое* явно «ниже» *низкого*, речь идет не о перевороте, взаимном обмене знаками⁵, а некоем «круговороте» (кажется, на языке самого Хлебникова можно сказать, что Евангельский пример построен на числе 2, а его собственный — на числе 3⁶), а также возможный лингвистический подтекст, знаменитый пример энантиосемии — лат. *altus* ‘глубокий’ и ‘высокий’ (так «глубокое становится высоким»). Очень изысканное построение о пляске коромысла (одновременно «древа водоносного» и стрекозы), собственно центральная тема первых двух главок, в одном случае не очень удачно сформулировано: «согнулося с плеча» это не «опускание коромысла» (в оригинале менее определенное «ныряние», *dipping movement*), а нормальное его положение.

⁵ На такой симметрии построены рассуждения Хлебникова о роли числа 11 (с. 22). Интересно, сыграло ли здесь какую-нибудь роль proverbialное транспортное средство «11 номер» и было ли это выражение в ходу в 1910-е годы.

⁶ См. с. 38. Число 3 здесь, кажется, осмысливается по Гегелю.

На с. 14 приводится цитата из «Слова о полку» — не понимаю, почему не в подлиннике, а в переводе, причем заведомо позднейшем (Д. С. Лихачева) и, кажется, расходящемся с пониманием Хлебникова: у него рядом с *деревом чисел* упомянута *мышь*, что помимо прочих ассоциаций, заставляет предполагать чтение «расстекался *мысию* ‘мышью’ по древу».

«Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла <...> и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл» Слова сравниваются со слюдой» (с. 15–16) — как видно из цитаты, не сами слова, а их узуальный смысл.

«Узнать, что будет Я, когда делимое его единица» (с. 15) не означает, что «поэт уподобляет себя числу 1» (с. 19), как это имеет место в соседнем примере «корень взяв из нет себя» (т. е. из –1), здесь он уподоблен всей (любой) дроби с единицей в числителе, т. е., как справедливо сказано далее, «то что в мире его “Я” соответствует дробям ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$...)».

Свидетельство Д. Петровского о том, что Хлебников хотел принести на Марсово поле чучело Керенского и высечь у могил «павши[х] в феврале с его именем на устах» (с. 25)⁷. Любопытно, чей это анахронизм: самого поэта или мемуариста? Кто же в феврале(!) 1917 года, особенно из тех, кто участвовал в уличных боях, мог «пасть с именем Керенского»?! Л. «ретроспективно» связывает этот замысел с ритуальными чучелами в русских весенних праздниках (с. 26), несомненно, но добавлю, что «перспективно» такие чучела отлично прижились в советских демонстрациях. Особого внимания заслуживает список календарных обрядов, приведенный на с. 24–25, кажется, это не «перечень праздников разных культур» (с. 24), а список греческих и римских праздников, к которым в начале добавлен один германский и один славянский: Вальпургиева ночь и Купала.

«Самовитое слово» осмысляется как сложение *само-* и *вить* (к *извитию* словес?), я, признаться, всегда воспринимал это как суффикс, а не корень, м. б. тут каламбур на лат. *vita*?

Любопытен вопрос о границах неологизмов: Л. относит к неологизмам слово *гордей* (с. 53) от *гордый*, так же поступает Н. Н. Перцова, но производит его (справедливо) от глагола *гор-*

⁷ То же в воспоминаниях А. Крученыха — см.: Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 138. Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / Сост. Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999. P. 112.

даться⁸, однако это слово есть у Даля. Должны ли мы для понимания его функции знать или предполагать, знал ли об этом Хлебников?

«Хлебников почти никогда не представлял поэзию искусством также и графическим» (с. 62) — а как же совместный с Крученыхом манифест «Буква как таковая»?⁹ На с. 208 в почему-то названо «глухим», /v/ звонкая фонема в паре с глухим /f/.

«И обувь разума разую / И укажу на пальцы пота» — последнее словосочетание трактуется как «потная (=щедрая) рука» (с. 86), однако рядом с «обувь разую» скорее речь идет о пальцах ног.

Отметим некоторые Хлебниковские контексты и подтексты других поэтов (рискуя, разумеется, в этой чужой области повторить уже известное). «Сладкий <...> загробный мир Магомета» (с. 39) подробнее описан в «Ка». В примерах слов на Т и на Д (с. 37–38), кажется, недостает «Это шествуют Творяне, / Заменявши Д на Т». Любопытно совпадение слов *звездный ужас* (с. 30) с названием стихотворения Гумилева (чуть ли не того же года?). «Высокой раню боля» (с. 41), кажется, контаминирует пушкинские строки «высокой страсти не имея» («Онегин») и «страдаю раной Карл явился» («Полтава»). Пушкинские ассоциации есть и у последней даты «Поэта» — 19 октября (с. 134), на этом фоне, видимо, с Пушкиным можно связать и русалку в этой поэме. В таком случае и стихи 420–421 «На Богоматерь указал: / “Вы сестры. В этом нет сомненья”» могут отражать пушкинское игривое послание: «Ты богоматерь, нет сомненья» (1826). Особенно любопытный пример находим рядом в словах русалки:

«И раки кушают меня, / Клешнею черной обнимая?» (ст. 396–7) — это перифраз Лермонтовского «Пророка»: «И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя» в сочетании с «Утопленником» Пушкина, где раки выступают как знак смерти: «И в распухнувшее тело / Раки черные впились» (ср. и название «Поэт» у Пушкина

⁸ Н. Н. Перцова. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова = Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien ; Moskau, 1995. S. 136 (иначе — В. П. Григорьев. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986. С. 129). И Л. (с. 53, со ссылкой на Вроона), и Перцова (с. 90) одинаково объясняют действительный неологизм *бедогур* от *беда* по модели *балагур*. Можно было бы добавить потенциальное слово **бедокур* от глагола *бедокурить*.

⁹ См.: G. Janacek. Kručenyh and Chlebnikov Co-authoring a Manifesto // Russian Literature. 1980. Vol. VIII. P. 483–498.

и у Лермонтова). Сопоставляемые Л. с этими строками (с. 186) слова из «Детей выдры»: «поймав <...> Клешнею нежные умы» в свою очередь отражает пушкинский «нежный ум».

Любопытный пассаж в «О современной поэзии»: «Эта борьба миров, борьба двух властей» (с. 47), здесь первое словосочетание имеет литературное происхождение (роман Уэллса), второе политическое или историческое (ср. «Вся власть уравнениям через вычисление» — с. 15). Ниже «брачное время языка, месяц женихающихся слов» напоминает (видимо чисто типологически) юношеские стихи Мандельштама «И дышит таинственность брака / В простом сочетании слов», которых Хлебников знать не мог (но в поздних стихах Мандельштама слово «двоевластие» появляется рядом с брачной темой, а здесь влияние Хлебникова вполне возможно). «Мирооси данник звездный» (с. 51) ретроспективно можно связать с Вяч. Ивановым, а проспективно опять-таки с Мандельштамом. Интерпретация слова *словесо* в этом тексте интересна, но оно ведь может оказаться и не существительным, синтаксис («я учусь словесо») указывает скорее на функцию наречия. «Почерк моей пыли <...> На строгих стеклах рока» (с. 57 и 176) из «Зангези», кажется, тоже имеет мандельштамовский подтекст (и кажется уже отмеченный?): «На стекла вечности уже легло...», «Звездой очарованный к булавке прикованный» в «Поэте» (ст. 265, см. с. 203 и 174), соседство булавок и звезды может отражать мандельштамовское «Я вздрагиваю от холода». [[На фоне цитировавшегося в предыдущей статье мнения О. Ронена о почти полном отсутствии у Хлебникова мандельштамовских подтекстов эти предположения выглядят более сомнительными]].

Интерпретация поэмы требует нескольких замечаний. Остается очень спорной вся стиховедческая терминология и описание структуры стиха. Поверить в то, что посреди стиха ямб переходит в хорей (ст. 54 «И своего я потоки», с. 151) или в амфибрахий (ст. 286 «И теперь он не спал, не грезил и н[é] жил», с. 177), мне мешает все, чему меня учили о русском стихе. Первый стих напоминает тактовик, второй — дольник. Но вроде бы остальная часть написана классическими размерами, хотя и разными. Еще пример: «У ног его рыдала русалка она / Неясным желаньем полна» (ст. 300–301). «Первая строка начинается двумя

стопами ямба (“у ног его ...”), но стоит возникнуть русалке, делается амфибрахической (“рыдала русалка. Она...”). Почему именно здесь делится стих? Следующее слово *рыдала* ничуть не противоречило бы ямбической трактовке. Справедливое сопоставление с «Русалкой» Лермонтова — не только текстуальное («Неясным желаньем полна» ~ «Полна непонятной тоской»), но и метрическое, должно было бы заставить усомниться в такой трактовке: лермонтовское стихотворение написано трехсложником с вариациями анакруз, конечно, буквально к хлебниковскому стиху это не применимо, но нужно искать такое объяснение, которое не разбивало бы целостность строки. Однако для Хлебникова и такое может оказаться возможным, если допустить здесь сознательный эксперимент.

Особо нужно оговорить такой спорный (в обычном случае) аспект, как нумерология поэмы. В ней 457 строк, а первоначально было 365 — причем для поэмы о календарном обряде число дней в году явно релевантно [[ср. в финале поэмы (6-й стих от конца) *Сколько тесных дней в году*]], что прямо обозначено в тексте (см. с. 134), где и стоит дата 19 октября 1919 г. Это редкий случай заведомо осознанной и демонстративной нумерологии (и тут, как во многих случаях, исследование футуризма — это кладовая примеров для общей поэтики). Разница между числом строк в двух вариантах: 92 — это число дней в трехмесячном цикле *март — апрель — май*; или *май — июнь — июль*; или *август — сентябрь — октябрь*; или *октябрь — ноябрь — декабрь*. (2 месяца по 31 день и 1–30 дней, таких сочетаний всего 4, вернее две пары, в каждой из которых один месяц повторяется). Иначе говоря, 457 строк (= дней) это 5 сезонов, причем расчеты такого рода вполне вероятны для Хлебникова.

Общая фольклорная или этнографическая интерпретация поэмы во многом убедительна, и главное — подробный анализ действительно проясняет сюжет. Отмечу некоторые несогласия. Жаль было увидеть ссылки на безграмотную книгу Велецкой (с. 146, 210, 222).

В стихе «И все порука от порока» речь идет о нравственности (русалки ли или дочери мельника), конечно, намек на «круговую поруку» (с. 180) тут нет. «Бя» в детском языке означает не безразличие (с. 219, сноска 57), а осуждение, «Цаца» отнюдь не значит «что угодно» (с. 155). «Таким он стоял <...> / Певец (голубой тем-

ноты строгий кут / морскою волной обвивал его шею измятый лоскут)», комментарий: «я считаю “кут” сокращением от “лоскута”» (с. 174). *Кут* вполне может сохранять свое обычное значение — ‘угол’, и вся фраза описывает поэта в синем плаще, как кусок, “угол” голубой темноты. В книге несколько раз возникают комментарии к слову *морок* или *морока* (с. 56, 180, 187). Стихи «Лишь в омуте блеснет морока, / И сновидением обмана / Из волн речных выходит панна» имеют очень соблазнительный комментарий: «Слово “морока” (строка 328) означает фосфоресцирующую полосу на воде» (с. 180), к сожалению, однако, я не смог найти такого значения в словарях (во всяком случае у Даля и в «Словаре русских народных говоров»). С другой стороны, *морок* как видение, обман (ср. *мара* и укр. *хмара* ‘туча’ любимое слово фольклористов мифологической школы), должно было быть известно Хлебникову — среди прочего — из употребления у Сахарова — книги, заведомо известной ему (от Якобсона)¹⁰. В ст. 398 «чертой ночной мороки» Л. трактует как ‘мрак’, хотя *черта* как раз могла бы работать на идею «полосы». Некоторое сомнение вызывают у меня места, связанные с «нечеловеческими персонажами» праздничной процессии (с. 156 и след.), с таким же успехом это могут быть не русалки или мавки, и не медведь, а ряженые. Во всяком случае русалки (лесные), насколько я знаю, никогда не назывались сестрами лешего, а воин в шкуре волка (с. 160) — не обязательно волк-оборотень (у волка как раз не может *одновременно* быть шкура и «медь и щит»). В целом эта сторона кажется мне преувеличенной. С этой переоценкой нечисти м. б. связана и излишняя доверчивость по отношению к гипотетическим славянским божествам. Хлебников употреблял имена Леля и Лады всерьез, но комментарий Л. «русская богиня любви» (с. 171) заставляет опасаться, что она и в самом деле допускает существование такого персонажа¹¹.

¹⁰ Скорее всего, он мог ассоциировать с ним и словоупотребление Блока (об этих двух контекстах ср.: Г. А. Левинтон. Заметки о фольклоризме Блока // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1977. С. 172–175).

¹¹ Потебня где-то сказал, что Леля пошлость XVIII века навязала даже Пушкину, а о Ладе прекрасно высказался Г. Иванов: «Достаточно раз произнести “Лада”, чтобы потянулись за ней все лели и гусли-самогуды. Народный эпос вообще дохлое место, а русский в особенности. Для меня “Слово о полку Игореве” наверняка подделка, именно потому, что хороша» (Письмо к В. Ф. Маркову №2 от 29.12.1955 // Georgij Ivanov — Irina Odoevceva. Briefe ab Valdimir Markov / Hrsg. v. Hans Rothe. Köln et al., 1994. S. 6).

Наконец, общий «карнавальный» сюжет стал поводом для невольного эксперимента. Дело в том, что сам подход и характеристика карнавала, особенно по отношению к ст. 63–75 и далее, и сам термин *карнавал* кажутся уже не вполне адекватными, и то, что описывается в поэме, и то, что характеризует Л. — это скорее ритуал в широком смысле слова. Среди календарных обрядов (а их наличие убедительно показано Л.) с карнавалом может быть ближе сопоставлена масленица, в остальных этот элемент слабее, и в русальских или купальских обрядах его уже трудно обнаружить. Да и вообще карнавал — явление городской культуры, сравнительно позднее, и критика Бахтина с этой исторической и этнографической точки зрения началась уже давно¹² и активно продолжается¹³. Однако весь этот антибахтинский и антикарнавальный текст (и куда более пространный) я придумал и набросал, и только после этого вспомнил, что термин *карнавал* не привнесен исследователем, что это не интерпретация, а одно из авторских названий поэмы, более того — заданная ему тема (заданная в качестве теста лечащим его психиатром). Вот тогда картина оказалась диаметрально противоположной, теперь возникает вопрос: как получилось, что представление Хлебникова о карнавале так близко к Бахтинской концепции? Отвечать на этот вопрос я не возьмусь, но это — один из самых интересных выводов и новых вопросов, которые можно найти в прекрасной книге Л.

В заключение — о той стороне книги, которая зависела не от автора.

Перевод (А. Ю. Кокотова) на нынешнем фоне может считаться просто хорошим, но только на нынешнем фоне. Огрехов немало, я попробую отметить наиболее частотные или значимые (я понимаю, что «лучшее враг хорошего», понимаю опасность «перфекционизма» — но всегда обидно видеть, что до хорошей работы оставалось не так уж много). Вот бросившиеся в глаза примеры.

Я, разумеется, надеюсь, что «произведение <...> может оказаться фрагментом более *длинногогого*» (с. 5) — это опечатка (хотя, по естественной ассоциации с Маяковским, все может быть).

¹² Ср. о позиции В. Б. Шкловского и В. М. Жирмунского: Переписка В. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 321.

¹³ Например, в кругу А. Я. Гуревича. Из последних работ см., например: М. Ю. Реутин. Народная культура Германии. М., 1996.

То же относится к словам «Песня песней» (с. 172). Если уж *песня*, то от нее родит. множ. ч. будет *песен*. Следующие примеры — неудачный выбор эквивалентов: *works* — это не *работы* (с. 5, 15, 98 и др.)¹⁴, а *произведения, сочинения* (*работы* можно сказать о художниках, но не о поэтах). Ambiguity, ambiguous на современном языковом фоне не очень хорошо передавать словом *неоднозначность* (с. 10), а когда это же слово применяется к русалкам (с. 21), то неясно, вина здесь переводчика или автора. Что в них такого неоднозначного? Еще хуже, на том же фоне, *судьбоносный* (с. 116) вм. *рокового* (fatefull). *Elliptical lines* не значит «загадочные строки» (с. 18), а *primordial word* не значит «слово праязыка» (с. 153) — нет, нечто более древнее. *Solemn* это 'торжественный' или 'высокий', зачем изобретать неуклюжее и безвкусное «высокоштильная» (с. 161)? «Фрагменты с упоминанием исторических лиц» (с. 6) на самом деле: «касающиеся исторических лиц» — они могут и не быть прямо «упомянуты».

Ошибки, связанные с незнанием реалий, текстов или терминов: *morality plays* это не «нравоучительные пьесы» (с. 76), а *моралите* (так этот средневековый жанр именуется по-русски), *glossolalia* — это не «звукотрапеза» (с. 76), а заумь, «говорение языками» (Тут же «Чудо Теофиля» — надо «Чудо о Теофиле»¹⁵ [[запоздалая поправка: наверное, даже, «Миракль о Теофиле»]]). Трогательно выглядит искажение пушкинского текста («с пармазаном макарони») в знаменитом пассаже Мандельштама о Хлебникове. Мандельштам, конечно, не сохранил пушкинское написание «пармазан», но «макарони», конечно, написал через *и*, но в оригинале эти слова даны в латинской транскрипции, и переводчик доверчиво написал «макароны». Слова «идиолексический» не существует, имеется в виду «идиолектный» (а как бы переводчик образовал прилагательное от простого *диалекта*?). Обряды Семика называются не *семиковыми* (с. 223), а *семицкими*. Серьезная ошибка, полностью исказившая смысл: *signifiant* и *signifié* это не «обозначающее» и «обозначенное» (обозначали, обозначали и, наконец, обозначили), а — как знал в 60-е годы каждый студент — «означающее» и «означаемое». Из той же структуралистской терминологии: сло-

¹⁴ «...в других работах Хлебникова, например «звездный язык» в его «Досках судьбы» (с. 6) — на самом деле «например, в его “звездном языке” или “Досках судьбы”».

¹⁵ В переводе Блока «Действо о Теофиле».

во *медиатор* давно усвоено русским языком и стоит ли заменять его «посредником» (с. 194). Наоборот, в контексте карнавала и ритуала опасно употреблять слово *переход*, которое может показаться термином: «Постоянное чередование стихотворных размеров отражает тематическое содержание поэмы, связанное с явлениями перехода» (с. 138) — на самом деле: «Постоянная смена метров создает ощущение переменчивости и неустойчивости (или: изменения и переходности — *change and transition*), соответствующее тематическому содержанию поэмы». И тут, по ассоциации с «переходом», не могу не упомянуть поразившее меня примечание (на с. 24) о том, что цитата из Тэрнера дается по переводу В. А. Бейлиса. Фамилия, конечно, уместная в книге о Хлебникове, но, при всем уважении к Бейлису, должен сказать, что его перевод откровенно чудовищен, в значительной мере это вообще не перевод, а английский текст, переписанный кириллицей!

Систематически на место «метра» подставляется «ритм», см. с. 151 и особенно — слово *полиритмический* на с. 137¹⁶. Чему же оно может быть противопоставлено? Монометрических стихов много, но разве бывают стихи, написанные в одном ритме? Сходная ошибка в словах: «отрывок этот напоминает поэзию Маяковского <...> рядом лозунговых императивов» (с. 148) — не поэзию, а *стих* (*verse*), и не рядом *императивов*, а *увещательной* или *призывной* (*exhortative*) *интонацией*, а то риторическое обращение *Род человечества* тоже оказывается «императивом». Кстати, в ссылках на текст поэмы указывается «строка 1, 2 и т. д.» — привычнее было бы «стих 1» (и даже «ст. 1»).

«Текст ежедневной молитвы о хлебе насущном» (с. 121) вызывает серьезные подозрения, за отсутствием оригинала этой части, могу только предположить, что *ежедневный* относилось не к молитве (в каком смысле «Отче Наш» можно назвать «ежедневной молитвой»?), а к хлебу, поскольку это слово (*daily*) в английском тексте молитвы соответствует русскому (старославянскому) *насущный*.

Непонятый оригинал: «Поиск[и] единства вел[и] его <...> к архаическим общественным устройствам» — нет: «к архаическим обществам», т. е. к Древнему Египту или Греции, а не к рабству или системе полисов. «Ремизов более всех способствовал литературному возрождению русской народной культуры» (с. 97) — нет:

¹⁶ А на с. 139 *полиметрика* вместо правильного *полиметрия*.

«Ремизов был наиболее последователен....» или «зашел дальше всех прочих в деле возрождения русской народной культуры в литературе» (т. е., попросту говоря, в фольклорных стилизациях в собственном творчестве)¹⁷. To rack one's brain значит 'ломать голову (над чем-то)', а в переводе ошибочно выбрано буквальное значение глагола to rack 'вздергивать на дыбу'. «Умудренная» или «элитарная городская жизнь» (highbrow city life) превратилась в «городских высоколобых».

Комично звучит уже первое предложение первой главы: «Всю свою жизнь Хлебников был занят упорядочением мироздания» (с. 9) — search for a world order — это, конечно, 'поиски порядка в мироздании', что совсем не одно и то же. «Также числам присущи явные религиозные коннотации, в плане всесильности» (с. 14), в оригинале (в буквальном, неуклюжем переводе) «сила, мощь, заключенная в числах, сравнима с силой религии». «В рамках той же театральной традиции <...> трудился <...> Евреинов» (с. 76), да нет — просто *работал*. Не понимаю, что значит «устаревшие этимологические связи»? устаревшие (научные) этимологии, замененные более новыми, или же древние этимологические связи между словами? «Важный факт, <...> Хлебников интересовался...» (с. 97), в оригинале — “Significantly”, чему соответствует обычное филологическое клише: «Характерно, что...». «Пьеса <...> исполнена элементами народного театра» (с. 110) вызывает серьезное недоумение: как же они ее исполняли, на какой сцене? — если не знать, что в оригинале *imbued* 'насыщена'. Abode 'пристанище, место обитания' превратилось в «жилище» (с. 178) — какое «жилище» может быть у русалки?! Наконец, сказать о русалке «ни рыба ни мясо» (вот он секрет ее «неоднозначности»!) — это, конечно, смелый шаг. У Ремизова в одной из только что упоминавшихся стилизаций («Брунцвик») герой во время голода думает, не съесть ли ему русалку, а помощник объясняет ему: «Русалку только ... можно, а есть нельзя». Кстати (и это мнение автора), в переводе не обязательно было столько раз повторять слова «водяная нимфа», которыми по-английски, за неимением лучшего, переводилась *русалка*.

Простая небрежность: «Текст приобретает характер тайнописи, организованный...» (с. 6), «акrostих или анаграмма придают

¹⁷ “Remizov, after all, had pursued the revival of Russian folk culture in literature farther than anyone else”.

тому (вм. ему = стихотворению) несколько направлений» (с. 52), «Горе вечно не везет» (с. 88) — разумеется, «Горю», «поэт просто приклонил голову к стене» (с. 178) — опечатка? м. б. *прислонил*? Во всяком случае, *Приклонить голову* плохо, потому что кажется опечаткой из *преклонить*. Совсем странно звучит отсебятина: в оригинале речь идет о семи ударных *о*, переводчик же добавляет «шесть <...> или семь, если читать мертвых, как мьортвых» (с. 167). Симпатичная транскрипция! Интересно, предполагает ли он у Хлебникова церковнославянское произношение *мертвых* с [е] или думает, что если написать мёртвых, то не получится *о*?

Эти огрехи, может быть, не так уж многочисленны и значительны, но без них книга читалась бы лучше. Еще одна переводческая ошибка — это, как уже говорилось, обратный английский перевод названия на контртитутле.

Очень мешает (по крайней мере, рецензенту) отсутствие указателей: именного, предметного, и особенно произведений Хлебникова.

Р. С.

В перечне месяцев, составляющих 92 дня, я упустил еще: *июнь, июль, август* и *июль — август — сентябрь*.

Впервые опубликовано: [рец. на:] Барбара Леннквист. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб. Академический проект, 1999. 234 с. Тираж 1000 экз. // Новая русская книга. № 4–5 (5–6). 2000. С. 71–75 (<http://scripts.online.ru/magazine/novkn/lenkv.htm>) (www.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/29.html) (www.ka2.ru/nauka/levinton_3.html).

Приложение
МЕЛКИЕ РЕЦЕНЗИИ
НА РАБОТЫ О ФУТУРИЗМЕ
ИЗ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ОБЗОРА
ЖУРНАЛА *RUSSIAN LINGUISTICS*

1. Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова, проблемы композиции // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 122–7.

Случаи аграмматичности, «бессвязности» у Хлебникова рассматриваются в терминах «композиции», понимаемой как организация повествовательной перспективы, точек зрения — проблема, разрабатывавшаяся У. в отдельной книге (1970), но преимущественно на прозаическом материале или для несловесных искусств. Таким образом, получают убедительное объяснение случаи, казалось бы, немотивированных колебаний местоимений, грамматического времени и т. п. Главное внимание уделено местоимению, т. е. сменам лица в пределах одного текста, они трактуются как смена точки зрения, как смена реплики, речь другого «говорящего», причем эта смена не имеет иных формальных показателей, кроме смены лица. Между прочим, указываются новые примеры уже отмечавшейся У. (1970) закономерности: смена точки зрения как прием выделения рамки. Некоторые из наблюдений У. над стихотворением «Конь Пржевальского» совпадают с анализом К. Поморской (Pomorska 1968. Р. 102–103), ее соображения и связанные с ними наблюдения Х. Барана (1973) позволяют говорить о некоторых коррелятах этих явлений на других уровнях: «сдвиги персонажей», совмещение нескольких персонажей в один — все это явно соотносимо с планом содержания категории точки зрения. У. показывает, что подобная композиция является существенным и едва ли не регулярным приемом организации текста у Хлебникова, и тем самым дает ключ для чтения многих стихотворений. Эти наблюдения очень существенны для понимания синтаксиса Хлебникова и проблем связности текста. Здесь «нарушаются нормальные условия связности текста. Само нарушение этих условий является признаком изменения точки зрения (динамики авторской позиции)»

(126). Таким образом, вновь подтверждается мысль Вяч. Вс. Иванова (1967. С. 170) о том, что «по дурной традиции упоминаемая мало-понятность многих вещей Хлебникова при ближайшем рассмотрении оказывается глубочайшим заблуждением критиков».

Литература

Baran 1973 — *Baran H. Xlebnikov and the mythology of the Oroches // Slavic poetics : Essays in honor of K. Taranovsky. The Hague, 1973.*

Иванов 1967 — *Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых» // Труды по знаковым системам. [Т.] III, Тарту. С. 156–171.*

Pomorska 1968 — *Pomorska K. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague, 1968.*

Успенский 1970 — *Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.*

Впервые опубликовано: *Russian Linguistics. Vol. 1 (1974). No. 3. P. 382–383.*

2. Baran H. On Xlebnikov's love lyric: I. Analysis of "O červi zemlja-nyje" // *Russian poetics / D. S. Worth (ed.). Lisse (Netherlands), 1973.*

Уже не первая работа Б., посвященная анализу (точнее дешифровке) отдельных стихотворений Хлебникова, прежде всего в связи с фольклорными подтекстами этих стихов.

Особенности поэзии Хлебникова заставляют читателя быть благодарным за каждый надежный анализ, без которого понимание текста почти невозможно; при этом интересно заметить, что такие дешифровки связаны, с одной стороны, с пониманием хлебниковского синтаксиса в широком смысле слова (ср. работы, упомянутые нами в *RL. Vol. I. No. 4. P. 382–383*), с другой — с обнаружением источников, прежде всего мифологического и фольклорного характера (начиная с работы В. В. Иванова 1967; ср. также обзор работ в рецензируемой статье). Необходимо также упомянуть неизданные еще работы А. Парниса, прежде всего статью «Хлебников глазами природоведа», где раскрывается ряд ботанических и орнитологических мотивов в поэзии Хлебникова, последнее имеет непосредственное отношение к рецензируемой работе, т. к. в ней рассматриваются этноботанические подтексты. Подробный формальный разбор поэмы и установление источников, плохо поддающиеся краткому пересказу, в частности, наводят на следующие соображения: ключевым словом, заставляющим обращаться к этноботанической литературе, является, несомненно, слово *барвинок*, включающее фольклорные ассоциации в текст.

То есть вывод, который следует не только из этой, но и из многих других работ, посвященных «подтекстам», — отдельные слова в русской поэзии сохраняют в своем значении следы предыдущих контекстов, в которых они встречались, и в той или иной мере включают их в смысл текста (как, например, слово *хаос*, как правило, включает тютчевские ассоциации). Это показывает, что лексикология поэтической речи должна включать совершенно иные семантические и стилевые признаки, нежели лексикология речи “практической”. В названных работах можно найти существенные данные для такого рода описаний. Впрочем, *барвинок* из польск. *barwinek*.

Из частностей хочется отметить одно соображение Б., дающее повод думать о нетривиальной функции метрического сдвига (I строфа — ЯЗ, III–IV — Х4): мысль Б. о том, что первые 4 стиха имитируют любовный заговор (с обращением и императивом), позволяет объяснить смену метра как «метрический курсив» для «цитаты», выделенного из «повествования» текста, прямой речи первого лица, т. е. позволяет читать слова *я сижу* в ст. 8, как «я сижу и говорю (произношу заговор), заклиная: О, черви земляные...». Здесь стилизация заговора как бы соединяет два вида «чужого слова» — прямую речь и цитату.

Иванов 1967 — *Иванов Вяч. Вс.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых» // Труды по знаковым системам. [Т.] III, Тарту. С. 156–171.

Впервые опубликовано: Russian Linguistics. Vol. 3 (1977). No. 4. P. 377–378.

3. Russian Literature Triquarterly. No. 13. Ann Arbor, 1976.

Номер журнала, посвященный футуризму (содержащий, впрочем, и материалы об Ахматовой, Евреинове, Белом, Бабеле и даже историю освобождения Л. Н. Гумилева), в основном состоит из документов (в том числе очень интересной коллекции фотографий), воспоминаний, переводов и других материалов сугубо историко-литературного характера; тем не менее, хочется обратить внимание читателей *RL* на несколько моментов в различных статьях и публикациях сборника, представляющих интерес для лингвиста и для лингвистически ориентированной поэтики.

А. Парнис («Неизвестный рассказ Хлебникова», с. 468–475), комментируя атрибутированный им рассказ «Закаленное сердце (из черногорской жизни)», выявил ряд интересных источников — гл. обр. пословиц из книги П. А. Ровинского «Черногория в ее прошлом и настоящем» (т. I–III. СПб., 1888–1915). Пословицы и отдельные слова частично переводятся, частично русифицируются и переосмысливаются Хлебниковым. Эти сопоставления крайне интересны для проблемы цитирования иноязычного текста (прежде всего — инославянского, т. е. текста на родственном языке). Ср. такие семантические сдвиги (в русских словах), как: «Все бывает, кроме беременного человека» (473), где *человек* < *човек*, *чоек* «мужчина» (475, прим. 3), такие употребления, как «с Богом» в значении «до свидания» и т. д. Особенно интересно каламбурное переосмысление пословицы *Дох био за неџа крви с под грла* «За него готов отдать душу» как *За негу твою отдам я кровь из-под горла* (473, ср. комментарий — с. 475, прим. 16).

В статье В. А. Катаняна «Не только воспоминания» (477–498), напечатанной одновременно во втором томе *Stockholm Slavic Studies*, приводятся экспромты и буриме Пастернака, Маяковского и Jakobсона. Не говоря уже о значении такого «низового» материала для общей поэтики, мы хотим обратить внимание на то, как одно и то же слово, не заданное рифмой, появляется в буриме Маяковского и Пастернака. У М.: «Из зноя кирпичей отвар *июня* чая» (каламбур на омонимии существительного в родит. пад. и деепричастия) и «Себя до листика *июнина* раздел». — У П.: «А *июнь* грустит, чей ветер случай» (возможно, что последнее слово также мотивировано заданным словом *чая*). Иначе говоря, у Маяковского слово *июнь* двусложно (ср. в его стихах «Похабно сады разлеглись в *июне*»), а у Пастернака — односложно, т. е. *ию-* читается как дифтонг с неслоговым [i]. Этот случай кажется нам весьма интересным в связи с совершенно не изученной проблемой дифтонга в русской поэзии (ср. проблему слоговых сонантов — Григорьев 1971). Так, у Блока как дифтонги звучат и [aw] (за *шлагбаумами*), и [wa] (в *ликованьи тротуара*), у Пастернака же, при регулярном чтении *ау*, как [aw] (как в *ад*, *цейхгауз* и *арсенал*; *Фауста что ли, Гамлета ли* — и вообще регулярно в этом имени, в том числе всюду в переводе «Фауста» — ср. у Цветаевой в «Германии»: *Я Фауста нового лелею*) — *ау* никогда не является дифтонгом: *И спят тротуар*. Нужно было бы выяснить сферу распространений подобных явлений как у одного поэта, так и в русской поэзии вообще

(собственные имена, заимствования — из каких языков, и т. п., при учете ориентации данного поэта на какую-то определенную иноязычную традицию). Очевидным образом этот феномен (как и тот, что был упомянут в связи с Хлебниковым) входит в общую проблематику поэтического билингвизма.

Литература

Григорьев 1971 — Григорьев В. П. Финали «согласный + сонант» в поэтической речи // Фонетика. Фонология. Грамматика : К семидесятилетию А. А. Реформатского. М., 1971. С. 43–49.

[[Теперь см. также: М. Л. Гаспаров. Иноязычная фоника в русском стихе // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. М., 1997. Т. III: О стихе. С. 551–573]].

Впервые опубликовано: Russian Linguistics. Vol. 3 (1977). No. 4. P. 377–378.

4. Janecsek, Gerald: (1) Baudoin de Courtenay versus Kručenych // Russian Literature. 1981. Vol. X. P. 17–30; (2) Comments on Brodskij's "Stixi na smert' T. S. Eliota" // Russian Language Journal. 1980. Vol. XXXIV. P. 145–153; (3) Intonation and Layout in Belyj's Poetry' // Andrey Bely: Centenary Papers. Amsterdam, 1980. P. 80–90.

[[Воспроизвожу только первую часть статьи]].

Три статьи Я., по видимости (в частности, по материалу) между собой не связанные, тем не менее, в отношении затронутой проблематики образуют тематическое единство. Первая статья представляет собой развернутый комментарий к малоизвестному эпизоду антифутуристической полемики (о нем см.: Markov 1968. P. 223; Леонтьев 1960. С. 22–23) — тем более важному, что он относится к менее изученному аспекту соотношения футуризма с современной ему филологией (важность проблемы отмечалась неоднократно, см. прежде всего Romorska 1968, а также работы о лингвистических взглядах Хлебникова, напр.: Костецкий 1975). Фигура Бодуэна де Куртенэ в этом аспекте особенно интересна, поскольку, выступая против футуристических концепций слова и «буквы»¹, он был в то же время учителем будущих членов ОПОЯЗа и одним из предшественников и вдохновителей пражского структурализма — течений близких к футуризму (во втором случае — через Р. О. Якобсона). Я. подробно прослеживает связь бодуэновской

критики идей зауми и самоценности графических средств с его теорией графики и фонологии (Бодуэн де Куртенэ 1912). Интересно, что установка на примат устной речи в лингвистике приводит Бодуэна к формулировке аналогичного требования в поэтике (принятого позже в структурализме для анализа фонологии и метрики стиха — в этом плане попытки Я. «защитить» Крученыха выглядят неубедительно).

Полемика Бодуэна с теорией заумного языка, особенно в статье «Слово и “слово”» (1914а), где отрицается возможность существования слова — даже как фонетического слова — без значения, отчасти предвосхищает позднейшую полемику против ОПОЯЗа группы московских лингвистов (частично — членов Московского лингвистического кружка) феноменологической ориентации (в основном это были ученики Г. Г. Шпета), организованной вокруг машинописного журнала «Гермес», выходившего в 1922–1923 гг. (в настоящее время готовится к переизданию). Опираясь на концепцию знака у Соссюра (об обсуждении Соссюра в МЛК см.: Тоддес, Чудакова 1981), прежде всего на тезис о неразрывности двух сторон знака, они отвергали заумь как «ОПОЯЗовско-футуристические бредни». Тем большего внимания заслуживает отмеченное Я. сходство в аргументации Бодуэна, обвинявшего Крученыха в неразличении «звука» и «буквы», и Р. О. Шор (1924), чье имя непосредственно связано с историей усвоения Соссюра в России; она, пользуясь тем же обвинением, отвергла концепцию сдвига у Крученыха (аргумент тем более болезненный, что рецензируемая книга содержала послесловие, в котором была сделана попытка лингвистически опровергнуть критиков теории сдвига, прежде всего — В. Брюсова). Для соотношения футуризма, ОПОЯЗа и их критиков небезынтересно то, что, как показывает Я., аргументацию Шор в точности повторил бывший формалист В. Шкловский (1930. С. 190–192) в полемике с Горьким. Шкловский, вероятно, непосредственно опирался на доводы Шор (речь у него также идет о сдвиге) и, может быть, на Бодуэна; он не упоминает его статей, но ссылается (1930. С. 191) на его книгу (1912).

Примечания

¹ Я. показывает, что формула «буква как таковая» в названии статьи Бодуэна (1914б) не может восходить к еще неопубликованному тогда манифесту Хлебникова и Крученыха под тем же названием (историю текста этой декларации Я. прослеживает в работе (Janecsek 1980)), а взята,

видимо, из статьи Кульбина, вошедшей в книгу «Слово как таковое» вместе с декларацией Хлебникова и Крученыха «Декларация слова как такового» (о других цитатах из Кульбина у Бодуэна см.: Markov 1968. P. 160).

Литература

Бодуэн де Куртенэ 1912 — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Об отношении русского письма к русскому языку. СПб., 1912.

Бодуэн де Куртенэ 1914a — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Слово и «слово» // Отклики. 1914. № 7. Приложение к газете «День». № 49, 18 февраля.

Бодуэн де Куртенэ 1914b — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* К теории «слова как такового» и «буквы как таковой» // Отклики. 1914. № 8. Приложение к газете «День». № 56, 25 февраля.

Костецкий 1975 — *Костецкий А. Г.* Лингвистическая теория Хлебникова // Структурная и математическая лингвистика. Киев, 1975. С. 39–45.

Леонтьев 1960 — *Леонтьев А. А.* Творческий путь и основные черты лингвистической концепции И. А. Бодуэна де Куртенэ // И. А. Бодуэн де Куртенэ (К 30-летию со дня смерти). М., 1960. С. 5–27.

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

Pomorska 1968 — *Pomorska K.* Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance. The Hague.

Тоддес, Чудакова 1981 — *Тоддес Е. А., Чудакова М. О.* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка // Федоровские чтения 1978. М., 1981. С. 229–248.

Шкловский 1930 — *Шкловский В. Б.* Поденщина. Л., 1930.

Шор 1924 — *Шор Р. О.* (рец. на:) А. Крученых. 500 новых остроумий и каламбуров Пушкина (1924) // Печать и революция. 1924. № 6. С. 220–222.

Janecek 1980 — *Janecek G.* Kručených and Chlebnikov Co-authoring a Manifesto // Russian Literature. Vol. VIII. P. 483–498.

Впервые опубликовано: Russian Linguistics. Vol. 6 (1982). No. 3. P. 389–394.

III

МЕЛКИЕ ЗАМЕТКИ ОБ УМЕРЕННЫХ АВАНГАРДИСТАХ

НЕСКОЛЬКО МЕЛОЧЕЙ О ПАСТЕРНАКЕ

1. Из статьи «Мелочи из запаса моей памяти». Пастернак: «Из суеверья»

Сюжет стихотворения «Из суеверья» («Коробка с красным померанцем») был однажды предметом разбора в работе А. К. Жолковского¹ (ранний вариант работы я слушал в качестве доклада в Московском университете в середине 1970-х гг.). Жолковский комментировал «коробку с красным померанцем» как синоним (описание) спичечного коробка². Я тогда же предположил дополнительный смысл: вне зависимости от того, существует ли *красный померанец* как ботаническое название, это сочетание для неискушенного в ботанике носителя русского языка содержит внутреннее противоречие: *померанец* — это синоним *fleur d'orange* который по традиции должен быть белым (ср. эпизод с флердоранжем / померанцем в финале «Обрыва» Гончарова), поэтому *красный померанец* по внутренней форме подчеркивает пафос строки «Грех думать — ты не из весталок» (ср.: «О, не об номера ж мараться»)³.

¹ А. К. Жолковский. Тема и вариации. Пастернак и Окуджав: опыт сопоставительного описания // А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Поэтика выразительности : сборник статей. Вена = Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 2. 1980. С. 61–85.

² [[«Пастернак снял маленькую комнату у въезда в Лебяжий переулок (дом 1, кв. 7). Ее окно выходило на Кремль и Софийскую набережную, поверх деревьев Александровского сада, который в этом месте был гораздо шире теперешнего. «Коробка с красным померанцем — моя каморка...», — писал он об этой комнате. Это значило — размером со спичечный коробок. Сравнение было понятно современникам: на этикетке спичек часто изображался яркий оранжево-красный померанец, горьковатый родственник апельсина» (Е. Б. Пастернак. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М. : Сов. писатель, 1989. С. 193). О спичечных коробках см. теперь: Р. Д. Тименчик. Коробка с красным померанцем // Объяты в тысячу охватов : сборник материалов, посвященный памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию. СПб. : РХГА, 2013; То же // Р. Д. Тименчик. Ангелы–люди–вещи: в ореоле стихов и друзей. М. : Мосты культуры ; Гешарим, 2016. С. 437–458]].

³ Эту игру на *красном* и *белом* в связи с флердоранжем мы находим в пословице (из «Заветных пословиц» Даля), анализируемой в: Г. А. Левинтон. К вопросу

С другой стороны, чисто сюжетно стихотворение разворачивает фразу «Я поселился здесь вторично / Из суеверья» — из чего читатель должен предположить, что вся романтическая ситуация, описанная в стихотворении, относится к «прецеденту», первому «поселению» в этой комнате, когда все это:

Из рук не выпускал защелки.
Ты вырывалась.
И чуб касался чудной челки,
И губы — фиалок —

и происходило. Именно с этим «призрачным» присутствием любимой в той же комнате и соотносится подтекст последней строфы:

Грех думать — ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки жизнь мою достала
и пыль обдула.

Конечно, метафора *жизнь, судьба = книга* (даже столь материальная, что ее можно достать с полки), весьма традиционна, но, кажется, здесь имеется и более конкретный источник. Речь идет о драматической сцене Языкова «Встреча нового года». В ней один из персонажей рассказывает историю (чисто святочную «быличку»)⁴ о том, как некий майор Курков одолжил свой портрет работы Левицкого соседу-помещику (дяде рассказчика) на полгода для копирования, но

майор
Чрез три дни умер, и его картина
Осталась дяде, другу на помин.

о «малых» фольклорных жанрах: их функции, их связь с ритуалом // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. М., 1988. С. 151–152; текст см.: С. Carey. Les proverbes érotiques russes. The Hague ; Paris: Mouton, 1972. P. 56 (№ 133); [[Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым. М., 1997. С. 501. № 302: «Променяла лимонный цвет на алую плешь (Вышла замуж. NB. При свадьбе на невесте бывают цветы лимона или померанца)»]].

⁴ Ср.: Е. В. Душечкина. Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб., 1995. С. 25–47.

Временный обладатель портрета решил, что может навсегда оставить его себе, но в назначенное время

По комнате пронесся шум и стук
Шагов, идут и двери отворились!
Вошел Курков, к стене приставил *стул*,
Портрет *достал*, со всех сторон *обдул*,
Под мышку взял и с ним проворно вышел⁵.

Именно явление призрака может объяснять сюжет стихотворения Пастернака.

Не исключено, что такого рода малозаметные лексические параллели смогут, в конце концов, прояснить Языковскую тему в связи с Пастернаком в «Заметках о поэзии» Мандельштама. Языков здесь упомянут трижды (как представитель литературной «линии», участвовавшей в «великом обмирщении языка, его секуляризации») и прямо сопоставлен с Пастернаком: «разве щелканьем и цоканьем Языкова не был предсказан Пастернак, и разве одного этого примера не достаточно, чтобы показать, как поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени»⁶ [[конечно, наряду с игрой на *щелканье и цоканье языком*]].

Впервые опубликовано как фрагмент статьи: Мелочи из запаса моей памяти (1. Ф. Сологуб: Из комментариев к «Творимой легенде»; 2. Блок: Пушкинская шутка Блока; 3. Пастернак: «Из суевья») // Блоковский сборник. Тарту, 1998. Вып. XIV: К 70-летию З. Г. Минц. С. 134–143 (140–143).

2. Из статьи «Ремизовский подтекст в “Четвертой прозе”»

[[Для понимания контекста привожу фрагмент статьи, не имеющий отношения к Пастернаку:]]

Наконец, уже на правах отдаленного фона можно предположить ремизовские ассоциации в следующем пассаже в «Путешествии в Армению»:

⁵ Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. Л., 1964. С. 464.

⁶ О. Мандельштам. Слово и культура. М.: Сов. писатель. С. 68–69.

«Линней раскрасил своих обезьян в самые нежные колониальные краски <...> Восхитительна колумбова яркость линнева обезьянника. Это Адам раздает похвальные грамоты млекопитающим <...>»⁷.

Последние слова, отразившиеся и в следующей главке («Адам и Ева совещаются одетые по самой последней райской моде»), отсылают к теме адамизма, и даже, может быть, к программному стихотворению Городецкого («Адаму он поручен, / Изобретателю имен») и, соответственно, к стихам об Адаме Гумилева и самого Мандельштама («Notre Dame»). Открыто «литературная» тематика этого места подтверждается и тем, что сразу за «Адамом, раздающим похвальные грамоты», после отбивки, следующая главка (в которой, как уже сказано, снова появится Адам) начинается:

Персидская миниатюра косит испуганным грациозным миндалевидным оком. Безгрешная и чувственная, она лучше всего убеждает в том, что жизнь — драгоценный неотъемлемый дар. Люблю мусульманские эмали и камеи.

Упоминание «эмалей и камей» не оставляет сомнения в Гумилевском подтексте этого описания (точнее даже — темы Гумилева в нем)⁸, ср. темы смерти, любви («острой и упорной»), чистоты и т. п. в «Персидской миниатюре» Гумилева — и, разумеется,

<...> принц, поднявший еле-еле
Миндалевидные глаза /
На взлет девических качелей —

ср. отголоски этих строк в «Импрессионизме» («угадывается качель»), прямо связанном с тематикой предыдущей главы «Путешествия в Армению» [58]. В этом контексте ремизовские ассоциации обезьянника вполне вероятны.

[[Более того, этот «косящий конский глаз» появляется в самой «Кукхе» Ремизова — в описании Кузмина: «Кузмин тогда ходил

⁷ О. Мандельштам. Путешествие в Армению // Собр. соч. : в 4 т. М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. II. С. 166–167. [[О. Мандельштам. Полн. собр. соч. и писем. М. : Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. С. 333–334]].

⁸ Ср.: Г. А. Левинтон. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума = Mandelstam Centenary Conference / Robin Aizlewood & Diana Myers (eds.). Tenaflly (NJ) : Эрмитаж, 1994. P. 30–43.

с бородой — чернющая! — <...> глаза и без того — у Сомова хорошо это нарисовано! — *скосится — ну, конь!* а тут еще карандашом слегка, и так смотрит, не то сам фараон Ту-танк-хамен, не то с костра из скифов заволжских»⁹].

[[Далее «поднимаю» в текст пространное примечание 58 (его место в тексте отмечено выше в квадратных скобках):]]

Что же касается слов «косит испуганным конским глазом», эта тема продолжается в четвертом абзаце: «горячее конское око красавицы косо и милостиво нисходит к читателю». Эти слова не только перифразируют движение принца («поднявший еле-еле / миндалевидные глаза»), но и, несомненно, восходят к той строке Пастернака¹⁰, которая позже отразилась в обращении Ахматовой («Он, сам себя сравнивший с конским глазом»):

Как конский глаз, с подушек, жаркий, искося
Гляжу, страшась бессонницы огромной.

(Пастернак. Болезнь. 7)¹¹

Позволим себе высказать предположение, что тема болезни у Пастернака всегда связывается с ее «прецедентом» — ногой, сломанной 6 августа 1903 г.¹² — ср. здесь тему коня, и в первом стихо-

⁹ А. Ремизов. Кукха: Розановы письма. Берлин, 1923. С. 106; ср. также: «[М]ысленно подведенные вифлеемские глаза, черная борода с итальянских портретов <...> Заметив меня, он по-лошадиному *скосил свой глаз*: — Кузмин» (А. Ремизов. Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1981. С. 181). Оба описания цитируются в: Н. А. Богомолов. «Любовь — всегдашняя моя вера» // М. Кузмин. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1996. С. 6. Напомню, что: «В свое время мы с Н. А. Богомоловым совпали в трактовке заключительных глав “Путешествия в Армению”, а именно в выявлении в них темы Гумилева; см.: Г. А. Левинтон. Ремизовский подтекст в “Четвертой прозе” // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 603–604; Н. А. Богомолов. Батюшков, Мандельштам, Гумилев: Заметки к теме // Время и текст: историко-литературный сборник. СПб., 2002. С. 292–310; То же // А. Н. Богомолов. От Пушкина до Кибирова. М., 2004. С. 104–118, ссылка — на с. 543, прим. 39» (Г. А. Левинтон. Опять от Пушкина // От Кибирова до Пушкина. Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М.: НЛО, 2011. С. 244, 248, сн. 13).

¹⁰ Напомним разговор о Пастернаке в связи с кошенилью, с которого началось знакомство Мандельштама и Кузина в Армении.

¹¹ Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 173.

¹² Об этом эпизоде см.: Л. Флейшман. Автобиографическое и «Август» Пастернака // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I; Л. Флейшман. Б. Пастернак в двадцатые годы. München: W. Fink, [1980]; [[То же. СПб.: Академический проект, 2003]].

творении того же цикла: «Больной следит. *Шесть* дней подряд / Смерчи беснуются без устали». Во всяком случае соответствующая часть «Охранной грамоты» находит явное отражение в «Путешествия в Армению»¹³. Так у Пастернака рядом с музыкой, Скрябиным и упоминанием о сломанной ноге¹⁴ появляется «солнце Ван Гога»¹⁵ — ср. «Путешествия в Армению»: солнце Синьяка («придумал кукурузное солнце») наряду с Ван Гогом. Ср. здесь же в «Охранной грамоте», в эпизоде прощания со Скрябиным, фразу, которая если и не была «генетически» цитатой из Мандельштама («1 января 1924 г.»), то могла быть воспринята Мандельштамом именно таким образом: «Тут все опять повторяется с <...> крячком воротника, долго не попадающим в туго ушитую петлю»¹⁶.

К другим темам «Путешествия в Армению» ср. несколько выше, непосредственно перед летом 1903 г.:

Как в ощущеньи, напоминавшем “шестое чувство” Гумилева, десятилетку открывалась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растения явилась ботаника, как имена <...> приносили успокоение душистым зрочкам, <...> рвавшимся к Линнею» (с. 137).

Это имя возвращает нас к пассажиру из «Путешествия в Армению», процитированному выше. Не говоря уже о многочисленных обращениях к теме «натуралистов» Линнея, Ламарка, Дарвина — ср. ботаническую тему и «анализ» цветка («зачаточного листа») настурции там же.

Гумилевское «Шестое чувство» у Пастернака, конечно, имеет в виду не просто «чувство прекрасного»¹⁷, но, вероятно, и непосредственно строки:

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем

¹³ [[Нужно напомнить, что оно писалось в 1931–1932 годах, т. е. в основном после публикации всего текста «Охранной грамоты», но в данном случае все упоминаемые места относятся к первой части «Охранной грамоты», опубликованной уже в 1929 г.]].

¹⁴ Б. Пастернак. Избранное. М.: Худож. лит., 1985. Т. II. С. 138.

¹⁵ Там же. С. 140.

¹⁶ Там же. С. 139.

¹⁷ Как оно толкуется в комментарии (там же. С. 492), так же: Б. Пастернак. Собр. соч. : в 5 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 4. С. 813.

И, ничего не зная о любви,
Томится все ж неведомым желаньем —

тематически это подтверждается следующим абзацем — идущим непосредственно за Линнеем пассажем о «дагомейских амазонках»: «первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания <...> Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что увидел на них форму невольниц»¹⁸.

Впервые опубликовано как фрагмент статьи: Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 596–610 (с. 603–604, 610, прим. 58).

3. Из статьи «Маргинальные заметки о Петербурге и Марбурге» (к докладу Т. В. Цивьян)

[[Фрагмент статьи — отредактированной записи «содоклада» к докладу Т. В. Цивьян «Город & Человек & Природа. По материалам архива В. Н. Топорова»]].

<...> Велик соблазн уклониться в сторону «Марбурга» (так сказать, уйти пешком в Марбург — вслед за Ломоносовым и Пастернаком). Кажется, не отмечалась очень любопытная формула, которая в двух цитируемых далее стихотворениях, несомненно, преемственна, но вообще, по-видимому, может быть найдена и в каких-то других текстах, генетически не связанных, т. е. выступать в роли подлинной формулы, отрываясь от контекста источника. Я имею в виду определенный способ вводить тему бессонницы: «...*Ведь я как грамматику / Бессонницу знаю...*» (Борис Пастернак, «Марбург») и «*Уж я ль не знала бессонницы...*» («В сороковом году» Ахматовой)¹⁹. Бессонница вообще может вводиться

¹⁸ Б. Пастернак. Избранное. Т. II. С. 138; о полемическом характере этой ссылки см.: Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. München: W. Fink, [1980]. С. 181–182; [[То же. СПб.: Академический проект, 2003. С. 196–197]].

¹⁹ Синтаксическая ловушка на стихоразделе между 1 и 2 стихом, где бессонница воспринимается как аккузатив, и только во второй строке выясняется, что это генитив: «Уж я ль не знала бессонницы. / Все пропасти и тропы») — как раз и указывает на генетическую связь с Пастернаком, так как обыгрывает ожидаемую кон-

в каких-то подобных конструкциях; это отнюдь не обязательно, но, кажется, в какой-то мере свойственно этой теме.

Позволю себе еще одно небольшое отвлечение. Продолжая своеобразную «пастернаковскую тему» (в том смысле, как мы говорим о музыкальной теме), которая присутствует и в докладе Т. В. Цивьян, и в содокладе С. Г. Бочарова, я должен сказать, что когда С. Г. Бочаров описывал эту впечатляющую картину: как В. Н. пересчитывает деревья во дворе, — я не мог не вспомнить слова, сказанные о Пастернаке: «И это значит, он считает зерна / В пустых колосьях...».

Один из очевидных подтекстов «Марбурга» — это финал «Фауста», о котором В. Н. писал специально²⁰. Стих «И всё это были подобья» в описании Марбурга — это один из пастернаковских переводов финальной реплики хора в «Фаусте»: «*Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis*». «Подобья» соответствуют «*Gleichnis*», которое позже в настоящем переводе «Фауста» Пастернаком стало «сравнением»: «Все быстротечное — / Символ, сравнение». Это вполне общеизвестно, но мне в этой связи вспоминается один разговор с В. Н., когда он рассказывал мне о своих занятиях гетевскими влияниями, элементами, подтекстами у Рильке. Он описывал явление как раз того рода, о котором я говорил на примере гидронимии²¹: слой гетевских подтекстов в то время, когда

струкцию «знать бессонницу». Это тот тип взаимодействия цитаты и enjambement'a, который я разбирал в другом месте. В финале тема «преемственности» выступает уже эксплицитно: «И это — переиздание / Навек забытых минут?»

²⁰ В. Н. Топоров О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture : Papers from International Conference on the Occasion of the 70th Birthday of Yu. M. Lotman. Russian Culture: Structure and Tradition* / Eds. V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid. Amsterdam ; New York, 1993. P. 33–35, 54–56.

²¹ [[Воспроизвожу тот абзац статьи (непосредственно предшествующий началу приводимого здесь фрагмента), на который я здесь ссылаюсь:

Я пытался выразить интуитивное ощущение, которое, может быть, невозможно доказать теоретически внятно и убедительно, что работы В. Н. по гидронимике играли такую же роль по отношению к его работам по поэтике, какую в раннем структурализме играла лингвистика вообще по отношению к поэтике. Иными словами, работы В. Н. по гидронимике выступали в роли некоей методологической базы, из которой черпались основные методы и приемы анализа поэтических текстов. Это предположение возникло из очень простого словесного совпадения: когда В. Н. в одной из ранних статей об Ахматовой (кажется, еще в черновом виде — потом это вошло в книгу «Ахматова и Блок») писал о «блоковском слое у ранней Ахматовой», то это оказалось необычайно

Рильке их как бы не положено было иметь, иными словами, общепринято, что гетевские влияния у Рильке начинаются с такого-то года, — так вот особый пуант В. Н. заключался в том, чтобы найти более ранние примеры. Как пример и как особый тип такой цитаты, он привел сочетание «*Alles Unendliche*» у Рильке (разумеется, как отражение все того же *Alles Vergängliche*). Я напомнил ему, что у Пастернака именно слово «*Unendliche*» (т. е. разумеется, его русский эквивалент) попало в рифму с *Vergängliche*: четверостишие из хора Пастернак переводит:

Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь — в достижение.

В. Н. ответил (рассказав при этом, как он слушал публичное чтение Пастернаком перевода «Фауста»), что у него вообще есть подозрение, что Пастернак, переводя Гете, довольно часто следовал не оригиналу, а позднейшим его отражениям, в том числе и у Рильке.

Добавлю здесь еще одно замечание, которое не было произнесено в устном выступлении. Разбираемая Т. В. Цивьян тема травы, пробивающейся сквозь каменные плиты, есть отчасти и у Пастернака, ср. например стихотворение «Трава и камни» (сб. «Когда разгуляется»):

Как будто весной в Благовещенье
Им милости возвещены
Землей — в каждой каменной трещине,
Травой — из-под каждой стены...

похоже на формулировку «балтийский слой в славянской гидронимии» (см., в частности: В. Н. Топоров. «*Baltica*» Подмосковья // Балто-славянский сборник. М.: Наука, 1972. С. 217–280), причем похоже не внешне, а методологически, структурно. Речь шла о наличии «блоковского слоя» подтекстов или влияний в тот период, когда их, по общему мнению, не следовало бы ожидать, и считалось, что их нет вовсе. Таким образом, в обоих случаях речь идет о явлении, встреченном «раньше», чем его можно ожидать, о некоем архаизме, понимаемом не в смысле — или не обязательно в смысле «датировки», не как эмпирическая реальность, а скорее, как некоторая типологическая характеристика]].

В контексте идей сегодняшнего доклада Т. В. еще более значимо другое четверостишие из этого же стихотворения:

Где люди в родстве со стихиями,
Стихии в соседстве с людьми,
Земля — в каждом каменном выеме,
Трава — перед всеми дверьми.

Взаимосвязь этой темы также и с темой «клейких листочков» подтверждается, в частности, появлением обеих тем у Мандельштама. Это, с одной стороны: «Трава на петербургских улицах — первые побеги девственного леса, который покроеет место современных городов» («Слово и культура», этот пассаж комментировал О. Ронен). Тема «травы в городе» здесь восходит к «Воскресению» Толстого, а в своей эсхатологической части, возможно, — к Гумилеву:

Иль зори будущие, ясные
Увидят мир таким, как встарь,
Огромные гвоздики красные
И на гвоздиках спит дикарь;

Чудовищ слышны ревы лирные,
Вдруг хлещут бешено дожди,
И всё затягивают жирные
Светло-зеленые хвощи.

С другой стороны, тема «клейких листочков» повторяется в «Третьей воронежской тетради»: «Я к губам подношу эту зелень — / Эту клейкую клятву листов» и «Клейкой клятвой липнут почки».

Забавно, что в свое время [[в нашей переписке конца 70-х гг.]] К. Ф. Тарановский, первым написавший о карамазовском подтексте этих строк, решительно не хотел признавать не менее важный (и актуальный для самого Достоевского) пушкинский подтекст — стихотворение «Еще дуют холодные ветры...», хотя у Пушкина не только «Распустятся клейкие листочки», но и «Зацветет черемуха душиста» — а черемуха, которая уже встречалась в стихах Мандельштама 1910-х («Но черемуха услышит / И на дне морском: прости») и начала 30-х годов («В Москве черемухи да телефоны, /

И казнями там имениты дни») и явно соотносилась с темой смерти, теперь связывается со свадебной тематикой и появляется непосредственно в том же стихотворении «Клейкой клятвой липнут почки»: «...Чтобы липу до черемух / Замуж выдавали», — а затем начинается следующее по хронологии стихотворение «На меня нацелились груша да черемуха».

Содоклад на Топоровских чтениях. РГГУ, Москва, 6 сентября 2008 — к докладу: Т. В. Цивьян. Город & Человек & Природа. По материалам архива В. Н. Топорова.

Впервые опубликовано: Маргинальные заметки о Петербурге и Марбурге (к докладу Т. В. Цивьян) // Россия / Русистика / Россияведение. М. : РГГУ, 2010. Кн. 1: Язык / История / Культура. С. 396–407 (с. 402–405).

4. Из статьи «Еще много-много раз о многоязычных каламбурах»

Струнно **высится** стонущий **альт**
(Пастернак. «Лирический простор»)

лат. *altus* ‘высокий’

[[Это слово, которое значит одновременно и ‘высокий’ и ‘глубокий’, как мне представляется, мотивировало очень многие строки русской (и вероятно не только русской) поэзии, в которых так или иначе сопрягаются признаки высоты и глубины — особенно часто это встречается у Блока:

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.

Я надеюсь рассмотреть эту тему в особой работе. У Пастернака здесь эта амбивалентность, или точнее энантиосемия, отсутствует]].

Встав из **грохочущего ромба**

Передраассветных площадей

(Пастернак. «Встав из грохочущего ромба»)

греч. ῥόμβος (rhombos) ‘кубарь’, ‘бубен, тамбурин’, ‘bull roarer (прибл. трещотка)’ и восходящие к нему фр. rhombe (этногр.) ‘магическая трещотка’, итал. rombo 1) глухой шум, гул, грохот rombo dei cannoni — грохот орудий; канонада rombo del tuono — раскат грома 2) трещотка.

К греческому подтексту, ср. *Поэзия, греческой губкой в присосках...* — греческая губка — это термин, но одновременно и указание на греческую этимологию самой *поэзии* < ποιησις.

Впервые опубликовано как разделы 7 и 8 в статье: Еще много-много раз о многоязычных каламбурах // Сон атлоса: Историко-филологический сборник в честь Любоми Николаевны Киселевой. М. : ОГИ, 2010. С. 265–271 (с. 270).

Приложение

БИЛИНГВИЧЕСКИЕ КАЛАМБУРЫ МАЯКОВСКОГО

(1) Много ль
 человеку
 (даже Форду)
 надо?
Форд
 в миллионах фордов,
 сам же Форд —
 в аршин.
Мистер Форд,
 для вашего,
 для высохшего **зада**
разве мало
 двух
 просторнейших машин?¹

каламбур на нем. *Arsch* (~ англ. *arse*) ‘зад’, ‘anus’, ‘podex’.

(2) А зачем
любить меня Марките?!
У меня
и франков даже нет.
А Маркиту
(толечко моргните!)
за сто франков
препроводят в кабинет².

¹ В. Маяковский. Кемп «Нит гедайге». (1925) // В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. : в 17 т. М., 1958. Т. 7. С. 90.

² В. Маяковский. Домой! // В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. : в 17 т. Т. 7. С. 92–93.

Расчетливость (mercantilism, фр. mercantilisme) Маркиты, скорее всего, ассоциировалась у Маяковского с основой слова *маркитант(ка)* (< нем. Marktender < итал. mercantante), которое на слух должно было казаться ему французским или, во всяком случае, романским (ср. фр. mercenaire ‘корыстолюбивый, продажный’).

Впервые опубликовано как 2 параграфа в статье: Еще раз о литературной шутке (собрание эпиграфов) // Шиповник : историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика. М. : Водолей, 2005. С. 229–239 (233–234).

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ, ЕСЕНИН И МАЯКОВСКИЙ

Строки из стихотворения Мандельштама, которое ранее печаталось с первой строкой «Эта область в темноводье», а в новых изданиях А. Г. Меца — «Ночь. Дорога. Сон первичный»¹:

Солнц подсолнечника грозных
Прямо в очи **оборот?** —

построены на переводе французского названия *подсолнечника* tournesol.

Однако та же внутренняя форма отличает и *гелиотрон* (*Heliotropium*), из поэтической флоры, кажется, наиболее известны *гелиотропы* из того, по словам М. Л. Гаспарова, «не совсем приличного сонета Рембо» в переводе Бенедикта Лившица, к которому он возводил сочетание *руки брадобрея* в «Ариосте» Мандельштама:

Прекрасный херувим с руками брадобрея,
Я коротаю день за кружкою резной:
От пива мой живот, вздуваясь и жирея,
Стал сходен с парусом над водной пеленой.
<...>
Спокойный, как творец и кедров, и иссопов,
Пускаю ввысь струю, искусно окропив
Янтарной жидкостью семью гелиотропов.
(Артюр Рембо. Вечерняя молитва
(Oraison du soir), пер. Б. Лившица)

¹ О. Мандельштам. Полн. собр. стихотв. СПб., 1995. С. 255–256; О. Мандельштам. Полн. собр. соч. и писем : в 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 212 (комм. — с. 646).

В оригинале первая строка скромнее, а последние откровеннее, чем в русском переводе:

Je vis assis, tel qu'un ange aux mains d'un barbier,
<...>
Je pisse vers les cieux bruns très haut et très loin,
Avec l'assentiment des grands héliotropes.

Именно название *брадобрея* — *barbier* (с той же основой — ‘борада’) объясняет сравнение власти с его руками (через имя О. Барбье, т. е. тему революции, и далее через «Завещание» Вийона)².

Неприличие, скрытое в начале стихотворения, было добавлено Лифшицем. Превратив *ангела* в *херувима*, он, возможно, имел в виду эпиграф к «Пажу» Пушкина (*C'est l'âge de Cherubin*), что очень подходит к массовому восприятию Рембо, но рядом с *брадобреем* этот *херувим* (именно, заменивший *ангела*) прежде всего намекает на «генеральский» анекдот, который часто обыгрывал и Бродский в связи с тем же словом³.

Позволю себе его привести, т. к. многие помнят ключевую фразу, но не весь контекст:

Адъютант задает генералу загадку: «В чем разница между парикмахером и херувимом?» — генерал не знает — «У одного хер спереди, а у другого сзади». Генерал пересказывает друзьям тот же анекдот: «В чем разница между цирюльником и ангелом?» — слушатели не знают — «Точно не помню, но у кого-то что-то сбоку».

По структуре этот анекдот близок к тому, который в «Шуме времени» рассказывает Мандельштаму репетитор Сергей Иванович:

«Так, анекдот звучал в его устах почти теоремой. Генерал бракует по карточке все кушанья и заключает: “Какая гадость!” Студент,

² См. вкратце: Г. А. Левинтон. Маргиналии к Мандельштаму // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология : материалы научной конференции. М., 1991. С. 37.

³ См.: Г. А. Левинтон. Три разговора: о любви, поэзии и (анти)государственной службе // Россия/Russia. Нов. сер. М.; Венеция: ОГИ, 1998. Вып. 1 [9]: Семидесятые как предмет истории русской культуры. С. 246–250.

подслушав генерала, выспрашивает у него все чины и, получив ответ, заключает: «И только? — Какая гадость!»»

Слова М. Л. Гаспарова взяты из записки, присланной мне после моего доклада на Лотмановских чтениях, называвшегося «*Как руки брадобрея*» (*Власть у Мандельштама*). Впоследствии я изложил вышеприведенные запоздалые соображения в письме к нему (от 6 января 2004 г.). Отсутствие ответа от пунктуального М. Л. я понял как эквивалент той фразы, которой он часто отвечал на такие догадки: «Я именно это и имел в виду».

Впервые опубликовано как раздел статьи: Еще много-много раз о многоязычных каламбурах // *Сop amore: Историко-филологический сборник в честь Любви Николаевны Киселевой*. М. : ОГИ, 2010, с. 265–271.

Р. S. Уринальная тема, восходящая к Рембо⁴, имела продолжение, связанное с именем Есенина. Видимо, его соотносили с Рембо как *enfant terrible* русской поэзии 1910–1920-х гг.⁵ Посвященное ему стихотворение Клюева уже цитировалось выше (с. 166). Привожу более обширный контекст:

Сергею Есенину

В степи чумацкая зола,
Твой стих гордынею остужен.
Из мыловарного котла
Тебе не выловить жемчужин.

⁵ И груз Кобыльных кораблей —
Обломки рифм, хромые стопы, —

⁴ Жаль было бы не процитировать строки, посвященные этому пассажиру в стихотворении Л. Мартынова «Проблема перевода» (всегда печаталось без разбивки на строки): «А “Иностранная литература”, я от тебя, Рембо, не утаю, дала недавно про тебя, Артюра, и переводчиков твоих статью: зачем обратно на земные тропы они свели твой образ неземной подробностью ненужной и дурной, что ты, корабль свой оснастив хмельной и космос рассмотрев без телескопа, вдруг, будто бы мальчишка озорной, задумал оросить гелиотропы, на свежий воздух выйдя из пивной».

⁵ Нельзя исключить, конечно, и другую основу для сравнения — гомосексуальную (ср. ниже финал стихотворения Клюева).

Не с Коловратовских полей
В твоём венке **гелиотропы**. —

Их поливал Мариенгоф

¹⁰ Кофейной гущей с никотином...
От оклеветанных Голгоф
Тропа к Иудиным осинам.

Скорбит Рязанская земля,
Седя просом и гречихой,
¹⁵ Что, **соловиный сад трепля,**
Парит Есенинское лихо.
<....>

В гробу пречистые персты,
Лапотцы с посохом железным...
Имажинистские цветы
Претят очам многоболезным.
<...>

Супруги мы... В живых веках
Заколосится наше семя,
И вспомнит нас младое племя
На песнотворческих пирах.

Слова *гелиотропы* и *поливает*, кажется, ясно намекают на те же стихи Рембо. Зло здесь исходит от имажинизма и Мариенгофа (и, вероятно, от Рембо?)⁶, которым противопоставляется Блок, метонимически названный *соловиным садом*. Непосредственным поводом инвектив (или бутад) Клюева вместе с их французским подтекстом («маракую малость по басурманскому»)⁷ стало, конечно, повторение Рембо в «Исповеди хулигана»:

⁶ Ср. замечание Р. Д. Тименчика: «Знакомец Мандельштама приводил этот сонет как образчик цинизма, повлиявший на футуристов (И. Поступальский. Литературный труд Давида Д. Бурлюка. Нью-Йорк, 1931)» (Р. Д. Тименчик. Руки брадобрея // Р. Д. Тименчик. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М. ; Иерусалим : Мосты культуры ; Гешарим, 2008. С. 549, прим. 62) — значит, и на имажинистов тоже.

⁷ Впрочем, эти слова, пересказанные Г. Ивановым (Петербургские зимы // Собр. соч. : в 3 т. М. : Согласие, 1993. Т. 3. С. 69) и повторенные Ходасевичем (Некрополь. Paris : YMCA-press, 1976. С. 186), относятся не к французскому, а к немецкому языку.

Спокойной ночи!
Всем вам спокойной ночи!
Отзвенела по траве сумерек зари коса...
Мне сегодня хочется очень
Из окошка луну.....

Приведу также рецензию А. Н. Толстого:

Кому нужно, чтобы вы изо всей мочи⁸ притворялись хулиганом?
Я верю вам и люблю вас, когда вы говорите

... Стеля стихов злаченные рогожи
Мне хочется вам важное сказать...

Но когда вы через две строчки выражаете желание:

... Мне сегодня хочется очень
Из окошка луну обо...ть...

Не верю, честное слово. Милый Есенин, хвастаете... Вас обманули,
что луна — контрреволюционна⁹.

Кажется именно на традицию Рембо намекает и название книжки Крученых: «Лики Есенина от херувима до хулигана»¹⁰.

М. Д. Яснов объяснил мне, что более правилен перевод «в руках у брадобрея» и что «это портрет поэта с пивной пеной на губах, похожей на пену для бритья (в пивных того времени были, как правило, большие настенные зеркала — деталь, позволяющая прояснить “зрительность” возникающего образа). Кроме того, по мнению комментаторов, этот образ анаграммирован в самом французском слове ‘цирюльник’ — *barbier*: *barbe* (борода) + *bière* (< нем. *Bier* — ‘пиво’))» (письмо 21 ноября 2016). В его собственном переводе «Как падший ангел у цирюльника в руках».

Кроме того, я запоздало обнаружил, что подтекст Рембо М. Л. Гаспаров упоминал не только в приватной записке, но и в печатном комментарии¹¹.

⁸ Видимо, каламбур (расхожий, но, может быть, бессознательный?) в связи с последующим.

⁹ Гр. А. Н. Толстой. [рец. на:] Сергей Есенин. Исповедь хулигана. Третьякница. Москва, 1921 // Новая русская книга. 1922. № 1. С. 17.

¹⁰ А. Крученых. Лики Есенина от херувима до хулигана. Есенин в жизни и портретах / Портреты рисованы В. Кулагиной. М.: Изд. автора, 1926.

¹¹ О. Э. Мандельштам. Стихотворения. Проза / Сост., вст. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2001. С. 657.

Со ссылкой на этот же комментарий (в другом издании Мандельштама¹² — как сказал бы Кутейкин: «И в другой псалтире напечатано то же») Р. Д. Тименчик, который тему брадобрея возводит прежде всего к пьесе Луначарского «Королевский брадобрей», замечает:

Цитата из французского нарушителя спокойствия оказывается жестом, предъявленным вельможному адресату [т. е. Наркомпросу], — в заключение тронутого Мандельштамом кощунственного сонета герой Артюра Рембо делает с небесами то же, что монологист «Исповеди хулигана» хотел сделать из окошка с луной (напомню, что дебоширящего «Есенина в участке» Маяковский срифмовал с Луначарским)¹³.

Названное Тименчиком стихотворение Маяковского «Тамара и демон» (1924) действительно заслуживает внимания, хотя действие общее Рембо и Есенину (пусть в разных модальностях) в нем редуцировалось до простого «*поплевывал в Терек с берега*».

В свое время В. Е. Холшевников в специальном разборе этого стихотворения¹⁴ связал строки: «И пусть, / озверев от помарок, // про это / пишет себе Пастернак» с поэмой «Про это»¹⁵ и с настойчиво подчеркиваемым смыслом этого названия («Про что — про это?»). Нужно отметить очень любопытную игру в предшествующей строке: «Я кончил, / и дело мое сторона». Хотя по местоположению в сюжете двусмыслице появляться, вроде бы, еще рано, но параллелизм двух соперников, над которыми торжествует поэт, — поэтическим и любовным (ко второму вернемся ниже), как бы отождествляет цитированную строку и параллельную ей: «История дальше / уже не для книг // Я скромный, / и я / бастую» (к первой строке привязан Пастернак, ко второй — Демон). Такая игра на двусмысленном глаголе для Маяковского вообще характерна,

¹² Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Л. Фрейдина. Предисл. и коммент. М. Л. Гаспарова. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. С. 789.

¹³ Р. Д. Тименчик. Руки брадобрея. С. 532–533.

¹⁴ Для своего времени (и для пушкинодомского издания 1973) — очень хорошо (В. Е. Холшевников. В. Маяковский «Тамара и демон» // Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. С. 247–285).

¹⁵ «Всего за год до стихотворения “Тамара и Демон” Маяковский закончил поэму “Про это” <...>, а еще годом раньше вышла книга стихов Пастернака “Сестра моя жизнь” с надписью: “Посвящается Лермонтову”, открывающаяся стихотворением “Памяти Демона”» (Там же. С. 279).

ср. пример из «Письма товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», разобранный Р. О. Якобсоном.

Представьте:

входит

красавица в зал,

в меха

и бусы оправленная.

И я

эту девушку взял

и сказал:

— правильно сказал

или неправильно? —

[цит. как в статье Якобсона]

В будничной прозаической фразе говорится — «я этой девушке взял и сказал», где «взял», толкуют лингвисты, теряет лексическое значение и становится просто вспомогательным глаголом <...> Если в сочетании «взял и сказал» форма «взял» — полноточный глагол, значит — быть при нем прямому, близкому объекту, а не отдаленному косвенному: не «девушке / взял и сказал», а «девушку взял / и сказал» — этого требует и поэтика, и жизнь поэта¹⁶.

В нашем случае «неприличный» смысл напрашивается в гораздо большей степени, чем в этом примере. Собственно, только в конце строфы, уже после упоминания Пастернака мы должны осознать, что *кончил* относится лишь к окончанию речи, а другое значение глагола еще не может реализоваться: «А мы... / соглашайся, Тамара!» — по существу, эти два значения глагола входят в то же противопоставление вербальной Vs сексуальной деятельности, что и действия, приписанные, с одной стороны, Пастернаку (вербальные)¹⁷, с другой — герою Маяковского (сексуальные)¹⁸.

¹⁶ Р. Якобсон. К поздней лирике Маяковского // R. Jakobson. Selected writings. Vol. V. The Hague ; Paris: Mouton, 1979. С. 386–387 (первая публ. — Р. Якобсон. Новые строки Маяковского // Русский литературный архив. [Вып.] 1. Cambridge, Mass., 1956).

¹⁷ «Озверев от помарок» — я давно подозревал, что это перевод строки «достать чернил и плакать», но уверенности, конечно, быть не может.

¹⁸ Об обценных темах Маяковского см. работы М. И. Шапира, в частности: К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова) // М. И. Шапир. Universum versus : Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М. : Языки славянской культуры, 2015. Кн. 2. С. 62–99.

Развитие сюжета в этом направлении, между прочим, подсказано и этнографическими ассоциациями слова *ярый* — непосредственно рифмующего с *Тамарой*, причем именно это качество голоса и вызывает Тамару.

Я знаю мой голос:
паршивый тон
Но страшен
силою *ярый*
Кто видывал,
не усомнится,
что
я
был бы услышан Тамарой.

В. Е. Холшевников подробно анализирует контаминацию царицы Тамары («Тамара», 1841) с молодой княжной Тамарой из «Демона»¹⁹ и упоминает, что Демон у Маяковского «не могучий и гордый дух зла, а незадачливый соперник поэта»²⁰. Ситуация, однако, более интересная, «подслушивающий» Демон (про него же выше было сказано: «Ну что тебе Демон? / Фантазия! / Дух! // К тому ж староват — / мифология»²¹):

Сам Демон слетел,
подслушал,
и сник,

¹⁹ Нужно отметить, что название «Тамара и Демон» восходит вообще не к Лермонтову, а к Врубелю (картина и рисунок под этим названием). О собственно Лермонтовской теме (в том числе в связи с «Про это») см. ниже, здесь же интересно только отметить упоминание ее в очерке Цветаевой «Поэт и время» (1932): она обсуждает и пытается мотивировать и извинить «антипушкинскую» позицию уже покойного Маяковского — как особенность роста, молодости: «Крик не против Пушкина, а против его памятника. Самоохрана, кончающаяся (и кончившаяся), как только творец (борец) окреп. (Чудесная поэма встречи с Лермонтовым, например, произведение зрелых годов.)» (М. Цветаева. Собр. соч. : в 7 т. М. : ТЕРРА, 1997. Т. 5/2).

²⁰ В. Е. Холшевников. Указ. соч. С. 280.

²¹ Рифмующая строка «От черта скраду / и от бога я!» восходит, конечно, к антиретичным клятвам Демона, но, может быть, к Лермонтову примешена доля Рубинштейна (в этом контексте трудно не вспомнить, что строка из «Тамары»: «как демон коварна и зла» вошла в ариозо Ленского «В вашем доме!»).

и скрылся,
смердя
впустую. —

симметричен торжествующему дьяволу (и Богу) в «Флейте позвоночнике»:

Бог потирает ладони ручек.
Думает бог:
погоди, Владимир!
Это ему, ему же,
чтоб не догадался, кто ты,
выдумалось дать тебе настоящего мужа
и на рояль положить человечьи ноты.
Если вдруг подкрасться к двери спáленной,
перекрестить над вами стёганье одеялово,
знаю —
запахнет шерстью пáленной,
и серой издымится мясо дьявола.

В обоих случаях персонаж тайком подкрадывается (слетает) к двери (в позднейшем тексте эта сема передана глаголом «подслушал»), в поэме это «неопределенно-личный» персонаж, который терпит поражение от дьявола (мужского или женского пола?), а в стихотворении 1924 г., наоборот, торжествует поэт, но зловоение остается признаком персонажа демонического («скрылся, / смердя/ впустую»).

Приведенные выше замечания Холшевникова ведут непосредственно к теме «Маяковский и Пастернак». На моей памяти она была начата Миланом Джурчиновым²². Позволю себе в приложение к этой заметке привести главку из работы о цикле «Смерть поэта», имеющую отношение к этой теме.

²² М. Ѓурчинов. Пастернак и Мајаковски // Годишен зборник на филозофскиот факултет на Универзитет во Скопје. 1970. Кн. 22. С. 421–440.

Приложение

ИЗ СТАТЬИ «СМЕРТЬ ПОЭТА: ИОСИФ БРОДСКИЙ»

III

Принцип прямых пересылок к прецедентам пронизывает весь цикл [[Смерть поэта]]¹. Вот, например, лаконичная формулировка Л. Флейшмана: «Параллель между смертью Маяковского и смертью Пушкина, содержащаяся в последних главках «Охранной грамоты», подчеркнута и выбором заглавия «Смерть поэта»... Вторая литературная ассоциация — Лермонтов, — диктуемая этим заглавием, перекликается со сборником «Сестра моя жизнь», посвященным Лермонтову... Реминисценция («невольник чести») из лермонтовского стихотворения «Смерть поэта» вошла в стихотворное обращение Маяковского к Пушкину — «Юбилейное»... В поэме «Про это» свою будущую смерть Маяковский сопоставляет со смертями Пушкина и Лермонтова»². Отметим, что как раз

¹ Вот небольшой образчик таких пересылок. Стихотворение Брюсова «Памяти И. Коневского» (В. Брюсов. Стихотворения и поэмы. Л., 1961. С. 226) написано сразу после смерти поэта в 1901 (ср. стихотворение 1910 г.: «На могиле И. Коневского» // Там же. С. 351) — первой смерти русского символизма (отголоски ее слышны еще у Мандельштама, бывавшего в детстве на реке Аа (Гауя), где утонул Коневской («Шум времени»; см. комментарий в: Р. Д. Тименчик. Мандельштам и Латвия // Даугава. 1988. № 2. С. 95). Этому стихотворению предпослан эпитаф «Блажен, кто пал, как юноша Ахилл...» из «19 октября» В. Кюхельбекера. Это стихотворение само может рассматриваться как компонент цикла «Смерть поэта», поскольку наполовину посвящено смерти Пушкина («И вот опять Лицея день священный; / Но уж и Пушкина меж вами нет... Он воспарил к заоблачным друзьям — / Он ныне с нашим Дельвигом пирует, / Он ныне с Прибоевым моим» (В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы. Л., 1939. Т. 1. С. 179). Однако политическая судьба Кюхельбекера и сам пафос цитируемых строк, несомненно, перекликаются с хрестоматийными в то время стихами на смерть более позднего революционера — «Не рыдай так безумно над ним, / Хорошо умереть молодым!» — стихами Некрасова на смерть Писарева, который тоже утонул в тех же местах, что и Коневской — в море около Дуббелна.

² Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. München: W. Fink, [1980]. С. 181–182; [[То же. СПб. : Академический проект, 2003. С. 196–197]].

невольник чести не просто цитата из Лермонтова, но и одна из пушкинских цитат в его «Смерти поэта»: «Невольник чести беспощадной / Вблизи видал он свой конец, / На поединках твердый, холодный, / Встречая гибельный *венец*» («Кавказский пленник»³). Так же строится, например, упоминание Лермонтова в «Про это», в главке с характерным названием «Повторение пройденного»: «Ты враг наш столетний / Один уж такой попался — гусар! / Понюхай порох, / *свинец* *пистолетный*. / Рубаху в распахку! / Не празднуй труса!» — где *свинец* связан с хрестоматийным «с свинцом в груди»⁴, а последняя строка — с темой цитированных пушкинских строк (и, возможно, биографическими свидетельствами, описывающими Пушкина на дуэлях). Как некое эхо, определяемое свойством цикла к самовоспроизведению, можно объяснить и *двукратное* цитирование стихов Пастернака в статье Цветаевой «Эпос и лирика современной эпохи (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)»⁵: «Об этом же говорит и Пастернак в своем приветствии лежащему: “Твой выстрел был подобен Этне / В предгорье трусов и трусих”», и заканчивается статья той же цитатой, но начатой со слов: «Ты спал, постлав постель на сплетне».

Особый вопрос — цитаты из Маяковского у Пастернака⁶, частично ориентированные на опознание им своих собственных подтекстов у Маяковского. К их числу относятся (помимо «и пусть, озверев от помарок, про это пишет себе Пастернак»)⁷ сразу несколько строк

³ А. С. Пушкин. Соч. 1937. Т. 4. С. 102–103. *Венец* тоже попал в «Смерть поэта» и отсюда в весь цикл.

⁴ От Лермонтова и, видимо, Маяковского он попал также в стихотворение Багрицкого «О Пушкине» (1924): «Он знает здесь конец, / Недаром в кровь его влетел крылатый / Безжалостный и жалящий *свинец*. / Кровь на *рубаше*...» (независимо от его качества и исторической достоверности), ср. в его стихотворении «Пушкин» (1923): «Шипение разгоряченной пули, / Запутавшейся в жилах и костях» (Э. Багрицкий. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964. С. 319, 294).

⁵ Избранная проза : в 2 т. N. Y., 1972. Т. 2. С. 15, 26; Сочинения : в 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 409, 423.

⁶ «‘Достижение одним прыжком’ [цели] — и некоторые другие черты облика М[аяковского] метко схвачены в пастернаковском некрологе — стихотворении «Смерть поэта» (ср. у М[аяковского]: *Довольно шагать, футуристы, / В будущее прыжок*)» — А. К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 360. Сн. 19.

⁷ С очевидным каламбуром на «Про это» и отсылкой к «Памяти демона» Пастернака, а также, разумеется, к «Демону» и «Царице Тамаре» Лермонтова см.: В. Е. Холшевников. В. Маяковский «Тамара и Демон». Добавим, что комментируемая им строка «Взъярилась царица, к кинжалу рука» отражает и «Владеть кинжа-

в предсмертных стихах, уже по этому статусу как бы включающихся в цикл «Смерть поэта» или в круг его предпочтительных источников (неслучайно, из пореволюционного Маяковского Пастернак в «Людях и положениях» признает только эти стихи): «... я руки ломаю / и пальцы разбрасываю, / разломавши»⁸ («Неоконченное») из «с той, что пальцы ломает и бросить не хочет» (Пастернак, «Заместительница»), «С хвостом годов / я становлюсь подобием / Чудовищ / ископаемо-хвостатых» («Во весь голос»)⁹ из «Любимая — жуть! Когда любит поэт <...> И хаос опять выползает на свет, / Как во времена ископаемых. / Глаза ему сотни туманов слезят. / Он застлан. Он кажется мамонтом». Между прочим, и Ахматова могла опознать в строчках из «Про это»: «Я люблю зверье. / Увидишь собачонку / <...> из себя / и то готов достать печенку. / Мне не жалко, дорогая, / ешь!» — свою строку 1922 г. из стихотворения «Дьявол не выдал. Мне все удалось»: «Вынь из груди мое сердце и брось / Самой голодной собаке»¹⁰. Во всяком случае, Ахматова отчетливо включила Маяковского в ряд поэтов, в своем трехстишии на его смерть, продиктованном в 1932 г. Н. И. Харджиеву (адресату, несомненно, адекватному, учитывая, что он был секретарем ЛЕФа): «...Оттого, что мы все пойдем / По Таганцевке, по Есенинке / Иль большим маяковским путем...»¹¹. Очень показательно в этом смысле сближение имен Маяковского и Ахматовой в контексте опять-таки «Смерти поэта», но

лом я умею / Я близ Кавказа рождена» из пушкинского «Кавказского пленника», а строка о Пастернаке может быть комическим «переводом» стиха «Февраль, достать чернил и плакать» («озверев от помарок»). Напомним и про отдаленную тень суицидной темы: «Вот башня, / револьвером / небу к виску» — в том же стихотворении.

⁸ [[Начало следующего четверостишия связано с перечнем признаков устаревания/старости: «...пускай седины обнаруживает стрижка и бритье // Пусть серебро годов вызывает / уймою...» — тут интересная игра: *серебро* синонимично *седи*нам, в то же время оно звенит как серебро — деньги (*argent*) и как деньги (уже любые, не обязательно металлические) его *вызывает* кассовый аппарат]].

⁹ В той мере, в какой предсмертные стихи составляют некоторый компонент цикла «Смерть поэта», название поэмы Маяковского невольно отразило и традицию *голоса* в этом цикле.

¹⁰ Напечатано в: Свирель Пана. 1923. № 1. С. 1.

¹¹ А. Ахматова. Requiem / Подг. Р. Д. Тименчика. М., 1989. С. 90; ср. с. 17; Таганцевка, естественно, метонимически обозначает гибель Гумилева, а метафорика пути, вероятно, восходит к есенинскому «<...> и идут по той дороге люди, / Люди в кандалах. / <...> И меня по ветряному свею / По тому ль песку, / Поведут с веревкою на шее / Полюбить тоску».

уже не в поэзии, а в жизни. Речь идет об одном из многочисленных ложных слухов о смерти Ахматовой; Цветаева в письме об этом сообщает: «Вашим другом <...> среди поэтов оказался Маяковский, с видом убитого быка бродивший по картонажу «Кафе Поэтов». *Убитый горем* — у него, правда, был такой вид»¹². Сюда же примыкает опознание Маяковского в одном из героев «Поэмы без героя» («дылды», который «Полосатой наряжен верстой»¹³), подтвержденное Ахматовой¹⁴. Еще один любопытный пример роли Маяковского в «Смерти поэта» — отголоски его ранних стихов («Косые скулы океана» и «Если б был я маленький, как Тихий океан»), отразившихся в формуле Мандельштама «океаническая весть о смерти Маяковского» («Путешествие в Армению»)¹⁵, и таких текстов, как «Левый марш» в стихах Георгия Иванова о самоубийстве:

На барабане б мне прогреметь —
Само-убийство.
О если б посметь!
Если бы сил океанский прилив!
Друга, врага, да и прочих простив.
Без барабана...¹⁶

Впервые опубликовано: раздел III статьи: Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 190–215 (раздел III — с. 195–197, примечания к нему — с. 208–210).

¹² Цит. по: А. Ахматова. Requiem / Сост. и прим. Р. Д. Тименчика. М.: Изд. МОПИ, 1989.

¹³ См.: Р. Д. Тименчик. Несколько примечаний к статье Т. В. Цивьян // Труды по знаковым системам. Вып. V. (Уч. зап. ; т. 284). Тарту, 1971. С. 279–280.

¹⁴ «Там уже все были. Демон всегда был Блоком, Верстовой столб — поэтом вообще... (чем-то вроде Маяковского)» (Р. Д. Тименчик. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Изв. АН СССР. СЛЯ. 1984. Т. 43. № 1. С. 65.

¹⁵ [[Эти подтексты из Маяковского были подсказаны мне Л. С. Флейшманом, о чем я, к сожалению, вспомнил только теперь, не упомянул я об этом и тогда, когда писал о возможной связи «океанической вести» с «Мальчишка-океан встает из речки пресной» (Г. А. Левинтон. Город как подтекст (Из «реального» комментария к Мандельштаму) // ПОЛУТРОПОН : К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 755)]].

¹⁶ Г. Иванов. Посмертный дневник. VII (1958) // Г. Иванов. Стихотворения. Третий Рим, Петербургские зимы... М., 1989. С. 172–173. Финал стихотворения («— Страшно?.. А ты говорил — развлечение.») интересным образом отсылает к собственному более раннему стихотворению.

IV

АЛЕКСАНДР РИВИН

СТИХОТВОРЕНИЕ АЛЕКСАНДРА РИВИНА

Публикуемое здесь стихотворение — первое из стихов Александра Ривина, появляющееся в печати¹. Более того, большинство из них сохранились только в памяти людей его поколения и были записаны уже через много лет после его смерти или исчезновения. Это и побуждает нас ограничиться пока публикацией одного стихотворения, т. к. оно известно нам в автографе, остальные же — только по записям, сделанным по памяти, причем с большим числом — иногда весьма существенных — расхождений. До тех пор, пока не будет собрано какое-то количество аутентичных текстов, всякая попытка текстологии представляется преждевременной.

Александр Ривин (даже его отчество пока не удалось установить) родился в 1914 или 1915 году. Известно, что после школы он какое-то время работал на заводе, где ему машиной искалечило руку (ср. в упомянутом стихотворении: «Мне безрукому остаться / С пацанами суждено, / И под бомбами шататься / Мне на хронику в кино»). В 1932 или 1933 году он поступил на романо-германское отделение литературного факультета ЛИФЛИ. После первого курса летом попал в психиатрическую больницу с диагнозом — шизофрения. Выйдя оттуда, насколько нам известно, нигде не работал. Жил он отдельно от семьи; незадолго до его поступления в ЛИФЛИ умерла его мать, и отец женился вторично. В конце тридцатых годов Ривин был известен в Ленинграде как «проклятый поэт» (самоназвание, см. ниже о его переводах из Верлена), живший тем, что ловил и продавал кошек. Из студентов и профессоров 30-х гг. его помнят многие, известно, что его стихами восхи-

¹ Единственное упоминание имени Ривина — точнее неупоминание — это посвященные ему стихи Д. Самойлова «Памяти А. Р.» (Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 204); в последующих публикациях появился эпитаф, подписанный теми же инициалами, представляющий собой первую строку стихотворения Ривина «Вот придет война большая».

щался Г. А. Гуковский. Характерный анекдот: Ривин приходит к Гуковским, садится на пол, держа двумя руками собственную ногу, и начинает петь еврейские псалмы. Когда его просят перестать, открывает один глаз и просит: «Дайте тимак» («рубль»). Когда ему дают рубль, начинает читать — частично петь — свои стихи. Может быть, именно с этой манерой исполнения следует связать обилие в них реминисценций (нарочитых, явных) из песен (Вертинского, лагереров 30-х гг. и т. п.). Так, стихи о Вечном жиде строятся в основном на рефрене «Желтого ангела» Вертинского, а стихотворение «Дроля моя, сколько стоит радость» — на строчке из песни «Все, что только может дать любовь». Известно, что он прекрасно знал французский, переводил Верлена. Сохранились стихи: «Осенних скрипок протяжный голос / Томит мое сердце монотонной тоской», а также четверостишие из перевода Мюссе (неизвестно, существовал ли перевод полностью):

Это было темной ночью,
И над башней пожелтелой.
Как над i холодной точкой,
В небесах луна блестела.

По непроверенным данным, один его перевод Поля Вайяна-Кутюрье был опубликован, но найти его пока не удалось.

Точно известно, что он дожил до начала войны, по предположению информанта [[и некоторых списков]], 22 июня 1941 г. (предположение слишком мотивированное, чтобы быть правдоподобным) датируется четверостишие:

От тревоги к тревоге мечась.
Тихо заживо в яме сиди.
Помни: Гитлер — рыцарь на час.
Но весь этот час — впереди.

По достаточно достоверным сведениям, он хотел пробраться к румынскому фронту, чтобы там (несмотря на поврежденную руку) стать переводчиком. Это сообщение относится к осени 1941 г., и это последнее, что известно о Ривине.

Публикуемое стихотворение относится к 1933 или 1934 году, т. е. к «раннему Ривину». Оно существенно отличается от более поздних стихов, но некоторые из его друзей именно это и считают

«настоящим Ривиным». Во всяком случае, в данный момент это единственный известный нам аутентичный текст, интересный еще и тем, что он посвящен не только собственно поэзии, представляя собой описание создания стиха (отчасти в синэстетическом восприятии), но и непосредственно Пастернаку (ср. стихотворение Ривина «Годами когда-нибудь, в зале концертной», целиком построенное на Пастернаковских темах). В нем в позитивном аспекте обыгрывается тот каламбур, которому суждено было появиться впоследствии в совсем других контекстах.

Текст представляет собой беловой автограф на двух листах с единственным исправлением (явная описка при переписывании набело: в 6-м стихе 3-й строфы, после слова «строфа» и перед следующим словом, зачеркнуты буквы «ощ» — начало слова «ощерясь», которое следует после слова «строфа» в следующем стихе). Совершенно ясна также разбивка на строфы (нигде при переносе на оборот листа или на другой лист страница не кончается последним стихом четверостишия, как правило, в восьмистишных строфах первый стих второго четверостишия оставляется на той же странице, что и первое четверостишие). Мы полностью сохраняем орфографию и пунктуацию подлинника, в очевидных случаях вставляя опущенные запятые в квадратных скобках. Ударения расставлены в автографе. Из них особенно интересно ударение в слове «космос», обозначающее, что для Ривина существовала альтернатива (ср. в его стихах: «Когда хаос сгущался в мироздании, / Кто мог уже тогда понять хаос»). Возможная ошибка при переписывании — «чтоб» (вместо «чтобы»?) в 4-м стихе 8-й строфы, восстанавливается нами из метрических соображений и из-за соблюдения строгого метра в контексте (конечно, это не окончательный аргумент). Наконец, хочется особо отметить первый стих 6-й строфы: «Здесь треснет метра черствый панцырь» — не может ли этот стих быть связан с мотивом «черепахи-лиры»?

Вот так на нёбе стынет вязкость
Мослачьих нутряных густот.
Суставища распертых строк
Пойдут надрыгивать и ляскать.

В суставы строк вломится терпкость
Сырых неотжатых мелодий,
Полимния пойдет с Евтерпой

Вытягивать хрустявый холст...
Какою чашей надо черпать
Горячее половодье
Танина, крови, жолчи репей,
Набитое в глухую кость?

— Что ж! К музам этим даже свах нет[,]
И ткань отмашется[,] простынув
На тихом, кухонном дыху...
Набухнет в гром такой домашний.
Такой домашний хруст простынный.
Строка громовостью набрякнет,
Строфа, ощерясь о строфу.

Шипя. Железом. Черствым. Шваркнет.

Строфа набухнет по пухлым каплям
Копеечным ленивым звоном,
Капельною струею сонной,
Чей блик, скользнув по пещным кафлям[,]
Копнет ребром их рыхлый глянец.
Строфа набухнет по пухлым каплям
Копийным свистом из темных капищ,
Копытным цоком эскадрона,
Строфа из кухни в космос грянет.

Так дым отвердевает в камень,
В струистый глянец изразцовый,
Аккорду жадными рывками
Дано симфонией отжаться...
Строфа набухнет по пухлым каплям,
Как набухает бутон сосцовый
По каплям зрелости, отжатым
Из гущи маслянистой детства.

Здесь треснет метра черствый панцырь[,]
И в выверенном в жох калибре,
В скупом, нацеленном упрямстве,
Стиха горючий стебель выпрет.
Да, стих есть плоть! В ее комплоте

Не отбеснуется дыханье
Биофтальмьоса. Он упрочит
Строфы живое набуханье.

И он ударит, крови терпче,
И дрогнет, трепетней, чем сердце[,]
Заветный овощ, пряный злак!
Он вечно трепетен и тепел
Горячий, горький, терпкий стебель,
— Что, пастернак? — Да, пастернак!

— Да, Пастернак! И эта терпкость
(Не с кухни ли чесночной нацы?),
Которой, спичечною серкой,
Тлеть, чтоб[ы] не воспламеняться[,]
Дано, чтобы в кровавом плесе
Ловить ее волной прогорклой,
Как ловится предел экспрессьи
В дистанции по недомолвке

.

Таким останетесь Вы. Ма-ло
Иным бывает нужен зет.
— Чем этот пласт детерминала
Взорвать, расколотить, прожечь?!
Каким, скажите, аммоналом?

Дано вам в ледененьи жечься,
А в жженьи, в жженьи леденеть.
У Люверс больше нету детства,
А в зрелости ей нұжды нет!

Дополнение

В процессе печатания предыдущего стихотворения нам удалось получить еще один аутентичный текст Ривина (на этот раз в машинописи — 2 лл. с рукописной правкой и пагинацией, не рукой Ривина). Точно датировать текст нельзя, но, видимо, он относится к тому же времени, что и стихотворение о Пастернаке (т. е. относится к числу менее известных стихов, написанных до болезни).

Отрывок

Пренебрежительных неряшеств
походкой пропылилась полость,
запавшая почти незряче,
квартиры следственно-еврейской,
в которую швырком нерезким,
полоотпахнутым вкололась
тусклорумяная мисс Шелли²,
в трухлявой вохности³ реальна,
в прогорклости ее сигнальна,
как в этом терпком завершены.

Так начинается не сразу
по выпадам недоуменья,
простачки — веры несомненной,
по заданному въявь рассказу,
нерасторжимое роенье
догадок, болей и смятений.

Да были были, боли были, —
Страдали, страждали, любили,
рыдали, верили, бороли
себя⁴ в угоду честной роли
в сквозной реальности спектакля,
где режиссерствуют любовью,
суфлерствуют порожней болью
и утверждаются.

— Не так ли?

— Где кровью за билеты платят
на злое зрительское право,
герой, актерствуя в расплате,
расплачивается расправой

² Может быть, Мэри Шелли (с соответствующими импликациями); но следует помнить, что двоюродную сестру Ривина звали Рашель (уменьшительное, Шеля).

³ Так! Слово непонятно, хотя опечатку трудно предположить.

⁴ Интересный пример переноса, где отделенная возвратная частица приобретает (этимологически) полную форму, с переосмыслением (боролись — бороли себя).

над зрителем — самим собою,
 те, в зале, воют «Нам бы, нам бы!»
 и под напыленной любовью
 та задыхается у рампы.
 Но Вы навеки вне спектакля
 — Чем утверждаетесь? И так ли?

Г. Л.

Впервые опубликовано: Глагол. [Вып. 1] Ann Arbor ; Michigan: Ардис, 1977. С. 181–188.

Р. S. Это была моя первая публикация о Ривине, поэтому не исправляю содержательных ошибок и не восполняю лакун. Это сделано в последующих статьях этого раздела. Опечатки в публикации исправляю без оговорок (они перечислены в следующей статье). Впоследствии С. В. Полякова дала мне авторизованную машинопись этого же стихотворения, в ней есть название «„Ледоходу“ и человеку» (ср. «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» Маяковского), ориентированное на стихотворение Б. Л. Пастернака «Ледоход» (1916, 1928), а также примечание к слову *Биофталмьос*: «βιοφταλμιος цветущий, полный жизни» [[правильно βιοθάλμιος (биотальмиос), редкое слово из гомеровского гимна Афродите (ст. 189–190): «Теряет полноту жизни тот человек, что разделит ложе с бессмертной богиней»]]. Примечание в [[]] принадлежит И. В. Булатовскому, с которым мы вместе готовим собрание стихов Ривина, в этом разделе я многим обязан его помощи.

Цитирую примечание из публикации «13 стихотворений Александра Ривина»⁵, которую в этой книге не воспроизвожу: «Заглавие стихотворения, имеющееся в машинописи, но отсутствующее в автографе, было приведено в публикации «Из черновигов А. Ривина» [[см. ниже]], с. 743, сноска 1, но с нелепой ошибкой — правильное название: «„Ледоходу“ и поэту» (а не «Ледоходу и человеку» — пропавшие кавычки, возможно, остаются на совести типографии, остальное — на нашей), кроме того, в машинописи есть авторское рукописное примечание к строкам: «не отбеснуется дыханье / биофталмьобса» [[уже приведенное]]. <...>

⁵ Г. А. Левинтон. 13 стихотворений Александра Ривина // Стих, язык, поэзия : Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М. : РГГУ, 2006. С. 296, прим. 7.

Другой ошибкой та же публикация черновиков обязана редактору (*nomina sunt odiosa*), исправившему в стихе: «курносая *la samarde* она зовется по-французски» — фр. *la samarde* ‘курносая’, т. е. ‘Смерть’ — на бессмысленное в данном контексте *la camarad* (с. 747, сн. 32).

А. РИВИН. ПРОГУЛКА К ПОЭМЕ

За последние несколько лет в печати появились три стихотворения Александра Ривина. Два из них были опубликованы нами в альманахе *Глагол* ([Вып. 1]. Ann Arbor : Ардис, 1977)¹, третье — *Казнь Хлебникова* — с автографа, принадлежащего Н. И. Харджиеву, появилось в *NRL* ². По причинам, изложенным в предисловии к нашей первой публикации, мы все еще воздерживаемся от публикации стихотворений Ривина, для которых неизвестен достаточно авторитетный источник, поэтому на этот раз мы предлагаем лишь еще одно стихотворение (надеемся, впрочем, на сравнительно скорое завершение работы по подготовке менее достоверных текстов и, разумеется, на выявление новых источников).

Это стихотворение, которое мы печатаем по авторитетной (если не авторской) машинописной копии с незначительной правкой (исправлением опечаток), может быть прокомментировано на

¹ Пользуемся случаем исправить опечатки в этой публикации, из которых публикатор виноват только в первой

	напечатано	следует читать
с. 185 строка 1	на небе	на нёбе
с. 185 строка 11	желчи	жолчи
с. 186	после 9-й строки нужен пробел	
“ строка 19	что, Пастернак?	Что, пастернак? —
	Да, Пастернак!	Да, пастернак!
“ строка 23	чтоб	чтоб[ы]
“ строка 3 снизу	мало	ма-ло
с. 187 строка 2 сверху	аммоналом!	аммоналом?
«строка 6	нужды	нۇжды
с. 188 строка 2 снизу	Но вы навеки	Но Вы навеки
[[см. с. 233–236, здесь опечатки, разумеется, исправлены]].		

² Под именем *Алек Ривин*. Насколько нам известно, эта версия имени восходит к Н. И. Харджиеву. Хотя у нас нет документальных свидетельств, но знавшие Ривина люди сообщают, что его звали Александром, а Алик было обычным сокращением.

биографическом уровне довольно полно — это весьма редкая возможность для поэта, наследие которого сохранилось столь неполно, как стихи Ривина.

«Прогулка к поэме» посвящена его студенческой любви — Раисе Васильевне (Лёле) Френкель. Нет смысла пересказывать историю этих детских отношений (включавших и угрозу самоубийства, и планы тайного брака, не состоявшегося, т. к. разговор Р. В. с подругой случайно услышал ее дядя — она жила у дяди и тети после смерти родителей), они распались вскоре после выхода Ривина из больницы (где он лежал с шизофренией).

В более поздних стихах есть упоминание о Р. В.

Не троньте меня, я простой и хороший,
Я делал все то же, что делали вы,
В передней я путал любовь, как калоши
И цацкался с Лёлькой на спусках Невы³.

Для нас существенно лишь то обстоятельство из предыстории, что Р. В. в студенческие годы писала стихи⁴, и они с Ривиним собирались написать драматическую поэму *Юдифь*. Этим объясняется тема п о э м ы, мотивы первой строфы и первое слово — не то обращение, не то название темы. Прогулка же имеет вполне конкретный биографический смысл: это прогулка весной 1934 года, по всей вероятности 1 или 2 мая (ср. в стихах *весенний праздник*), завершившаяся объяснением. Дата известна благодаря тому, что Р. В. точно помнила, что это был год спасения челюскинцев, т. е. весна 1934⁵, т. к. это была весна первого курса Ривина (Р. В. была на курс старше его), то уточняется и дата поступления Ривина в ЛИФЛИ — 1933 год. Этим объясняется и упоминание р а к е т (в стихах 14 и 26) и, как

³ Из стихотворения *Годами, когда-нибудь, в зале концертной* (о нем, см. *Глагол* I, 183) Р. В. узнала эти стихи уже после войны и никакого эпизода, сопоставимого с этими строчками, вспомнить не могла.

⁴ Впоследствии Р. В. встретила Ривина в конце 30-х или в 40-м г. у Т. Ю. Хмельницкой, он провожал ее домой, и она читала ему стихи, где были слова: ... *на польском фронте Меня убили о прошлом сентябре*. Ривин очень ругал стихи, добавив: «Все это написано ради этих двух строк».

⁵ Если Р. В. помнит этот факт в связи с каким-то специальным украшением улиц, то для хронологии [[правильнее сказать: синхронии]] русской поэзии стоит напомнить об эпизоде с арками в честь челюскинцев в судьбе Мандельштама.

уже сказано, п р а з д н и к а. *Прогулка к поэме*, обыгрывая названия типа *Вступление к поэме* и т. п., представляет собой уход от поэмы (давай в п е р е д запомним), отвлечение от нее (*Дадим, с поэмой не повздорив, Пока ей бредить о героях*), но в то же время и *прогулку к поэме*, возможно — другой поэме, и в этом случае, скорее всего — к самой, написанной после прогулки *Прогулке к поэме* (Ривин принес ее Р. В. наутро после описанного дня, т. е. стихотворение написано в ночь на 2 или 3 мая). В то же время стихотворение «снимает» поэму, дав в первой строфе изысканную *реалистическую*, этнографическую зарисовку основной ситуации ненаписанного текста⁶, синтаксически слитую с картиной *весеннего праздника*, который и отвлекает от самой поэмы. Эта двойственность задана уже в первых стихах, которые открываются именем Юдифи, использованном не то как обращение к адресату стихотворения (*по смежности* — как автору несостоявшейся поэмы), не то как называние темы поэмы, от которой тут же отворачиваются к более важному или, во всяком случае — первоочередному. Синтаксис, превращающий ленинградский ш и п о в н и к в розы (с составным эпитетом, впрочем напоминающим не только о Гомере, но и о биологической терминологии) и наделяющий его д р е в к а м и (предвосхищающими с т р а ж н и к о в ненаписанной поэмы), как будто вновь уводит в мир Юдифи, это *вперед* может быть понято в этом контексте как указание на первоочередность для поэмы, а не по с р а в н е н и ю с поэмой, и эта иллюзия длится до тех пор, пока финал строфы эксплицирует отказ от поэмы в пользу *прогулки, сквера* (т. е. *шиповника*). И *прогулка*, и *сквер* довольно близки к реальности, и нагнетение, связанное с назревшим объяснением (*летит ночное недоверье, от нетерпения крестами Прядут...*), и *слезы эти* — реальные обстоятельства разговора. Даже *крестами Прядут соборные темёна* точно соответствует географии прогулки, завершившейся в Михайловском саду (герои вошли в сад, по-видимому, со стороны Спаса на крови, и *соборные темёна*, скорее всего, относится к этому собору, однако из Михайловского сада виден и крест дворцовой церкви Инженерного

⁶ С этой зарисовкой контрастирует авторская сноска, объясняющая имя Олелукойе (написанное Ривиним через два л), в которой спутана не только сказка, где появляется персонаж, но и его пол. Может быть, это сознательное искажение? В этом случае его коннотацией может быть *инфантильность* или какое-то подобное значение.

замка, и Михайловского дворца, нам неизвестно, к сожалению, когда был снят крест Конюшенной церкви). Отметим в заключение, что сюжетное развитие событий отражается не только на элементарном уровне реалий и повествования (*О предпрощальное молчанье! О терпкий пафос расстоянья, развеянный в пустом вагоне*), — но и более тонкими средствами. Так, появление слова *любовь* в предпоследней строке иконически отражает длительность прогулки (и шире — отношений в целом), в которой откладывается и оттягивается произнесение этого слова.

ПРОГУЛКА К ПОЭМЕ

Юдифь! Давай вперед запомним[,]
Как рукава клюет шиповник
древками роз прохладнокровных.
Сквозь тын крадется дева в дворик
к вождю, пока храпят в подворьях
и дремлют всадники в дозоре,
пока весенний праздник роет
подкоп под происки героев,
дадим, с поэмой не повздорив,
пока ей бредить о героях.

Стучит волна в вечерний берег,
в полях шарахается вереск,
и через фыркание и шелест
ракет и платьев в майском сквере,
на нашу замкнутость нацелясь,
летит ночное недоверье.

Ты улыбаешься устало.
От нетерпения крестами
прядут соборные темёна.
О, предпрощальное молчанье!
О, терпкий пафос расстоянья,
развеянный в пустом вагоне.

И только ты, и только ветер,
скрывающий⁷ со звездных петель

⁷ М. б., *срывающий*? Вообще, можно предполагать некоторые опечатки, напр., ниже, м. б., *проваренное горькой солью*?

скрипучий дождь, который светел[.]
как дрожь на щупальце ракеты,

дробящийся об слезы эти,
об эту боль, которой в свете
Я был единственный свидетель.

Я за нее один в ответе⁸.

И только ты — ты. Только Олле!⁹
проверенное зоркой болью,
проверенное горькой солью
(она слезой отхлещет вволю),
как выверил я это имя!¹⁰
Ты веки надсадив до боли
в сквозящем створчатом растворе,
захлопнешь ли с моей любовью,
слезами женскими своими?

Впервые опубликовано: А. Ривин. Прогулка к поэме [Публикация Г. Левинтона] // *Neue Russische Literatur* (Salzburg). 1979–1980. Almanach 2–3. S. 231–234.

⁸ Р. В. помнит эту и предшествующую строку, как варианты (причем предшествующую строку, как позднейший), но нет оснований не доверять копии.

⁹ Олле — имя девочки из сказки Андерсена Ледяная королева [sic!] (примечание Ривина, напечатанное на полях, напротив соответствующей строки текста и отделенное от текста знаком “/”).

¹⁰ Строка, указывающая на анаграмму в предыдущих стихах (Лёля).

«ЗАБЫТЫЙ ПОЭТ»

Стихи Александра Ривина

И мы не судим о поэте,
Как будто не было его.

Д. Самойлов. «Памяти А. Р.»

В рецензии на книгу воспоминаний А. Л. Старкова (Огонек. 1987. № 8. С. 23) появилось имя: Алик Ривин. Стихи этого поэта никогда у нас не печатались, сохранились главным образом в поздних списках, часто сделанных его знакомыми по памяти. Неизвестны не только дата его рождения и его отчество, но есть некоторые сомнения даже в имени: так, Н. И. Харджиев уверял меня, что Алик, вернее Алек, было полным именем. Известно, что он рано потерял мать (как можно понять из стихотворения «Дорогомиловка», она похоронена на Дорогомиловском кладбище в Москве), с отцом и мачехой не ладил. После школы работал на заводе, где ему искалечило левую руку. В 1933 году поступил на филологический факультет ЛИФЛИ, однако в начале второго курса попал в психиатрическую больницу. Вышел он из нее через два или три месяца, но к учебе уже не вернулся. Вел полунищенское существование (хотя, кажется, имел пенсию по инвалидности, кроме того, ему помогал отец). Был дружен со студентами ЛИФЛИ, бывал у Г. А. Гукковского и, видимо, в других профессорских домах. Как-то связан был с московскими поэтами МИФЛИ: Д. Самойлов позднее посвятил ему стихотворение, напечатанное в «Тарусских страницах». Переводил с испанского и французского.

Когда и как Ривин умер или погиб — неизвестно. Моему отцу А. Г. Левинтону он говорил, что хочет пробраться на румынский фронт в надежде, что там его, несмотря на увечье, могут взять переводчиком. Если его, как сообщает А. Л. Старков, видели уже после начала блокады, значит, это намерение не осуществилось. В таком случае он, по-видимому, умер в блокаду. Ни сведений, ни слухов о том, что он был арестован, до нас не дошло.

Стихи Ривина на первый взгляд производят странное впечатление. Нарочитая неуклюжесть, имитация «несделанности», любительского, домашнего стихотворчества заставляют иногда думать

о простой неумелости, особенно когда читаешь его черновые тетради. Но эта «неумелость» становится предметом специального обыгрывания и превращается в сложное и изысканное построение (например, когда «притянутое» для рифмы «боже мой!» через две строфы отзывается макаронической рифмой *mein Gott*). Ривин, конечно, ученик Хлебникова, но, в отличие от обэриутов, хлебниковский язык звучит у него в регистре открытого трагизма, не завуалированного абсурдом (в этом отношении Ривин близок к поэзии К. Вагинова). Сложные ассоциативные ходы Ривина воплощаются иногда в необычайно четких зрительных образах; например, строчки из стихотворения «Это было под черным платаном...» напрашиваются на сравнение с картинами сюрреалистов. В то же время во многих стихах присутствуют ирония, пародийность — отсюда многочисленные арготизмы, слова и фразы на идиш; часто используются расхожие строки, обычно из песен, например, из «Желтого ангела» А. Вертинского или из шлягера «Все, что только может дать любовь...» (сходный прием встречается в песнях А. Галича). Любопытно, что некоторые свои стихи Ривин пел, но как раз не те, в которых использовал песенные строчки.

Из стихов Ривина сохранилось очень немного, но и то, что сохранилось, ставит сложные задачи перед публикатором. Слишком мало известно авторских рукописей или надежных списков. Главная же трудность даже не в нехватке материала, а в неясности самой задачи текстолога. Стихи Ривина существовали устно: он сам читал их друзьям, они в свою очередь устно их передавали. Если студенческие стихи сохранились в аккуратных беловых автографах, то от конца 1930-х годов дошли только черновые тетради со стихотворным «потокотом сознания»; немногие беловые тексты, предназначавшиеся, судя по всему, для подарков, переписаны тем же небрежным почерком (часто не поддающимся прочтению), какой мы видим в черновиках. «Для себя» Ривин, скорее всего, в поздние годы стихи набело не переписывал. А в устном бытовании вполне могли возникать авторские варианты одного и того же стихотворения. Следовательно, расхождения списков могут объясняться не только порчей текста, ошибками памяти и т. п., но и авторским варьированием. Поскольку хронология вариантов и обстоятельства возникновения списков, как правило, неизвестны, то пока для нас варианты сохраняют равноправность. В такой ситуации приходится прибегать к чисто субъективному выбору и даже к контаминации списков.

Особенные трудности представляет самое известное стихотворение Ривина, из которого был взят эпиграф к стихам Д. Самойлова: «Вот придет война большая...». В ряде списков нет 3-й и 7-й строф (при этом 3-я строфа решительно выбивается из текста в стилистическом отношении). Все же я не решился их исключить, в частности потому, что эти строфы могли быть выпущены или забыты именно из-за их несовершенства. Спорной, естественно, остается и пунктуация стихов. Для массового издания мы решились на ее унификацию (в спорных случаях оставляя пунктуацию списков, как в предпоследней строфе «Я языка просил у пленна...»). «Прогулка к поэме»¹ и «Дорогомилровка» печатаются по авторизованной машинописи (опечатки исправлены рукой Ривина)², здесь сохраняется авторская орфография и пунктуация.

Особого пояснения требует «Прогулка к поэме», тем более что в данном случае удалось выяснить биографическую основу и повод к созданию этого стихотворения. Оно обращено к Раисе Васильевне Френкель, чье домашнее имя «Лёля» обыгрывается в финале стихотворения. Она училась в ЛИФЛИ на курс старше Ривина, писала стихи, и они вместе с Ривиним хотели написать драматическую поэму о Юдифи, отразившуюся в начальной строфе. Сама «прогулка» произошла 1 или 2 мая 1934 (отсюда «весенний праздник», «майский сквер» и «ракеты») и закончилась в Михайловском саду (откуда видны «соборные темёна») — объяснением в любви. Стихи соответственно были написаны в ночь на 2 или на 3 мая.

Сознавая предварительный характер этой публикации, мы можем только надеяться, что в будущем находки новых автографов или авторитетных списков позволят подготовить текстологически убедительное издание стихов Ривина. Хочется надеяться и на то, что настоящая публикация также послужит этой цели.

Впервые опубликовано как вступительная заметка к подборке стихов А. Ривина: Звезда. 1989. №. 11. С. 178–183 (с. 178–179); стихи Ривина здесь не воспроизвожу.

¹ Впервые опубликована мною в альманахе: Neue Russische Litertur. [Bd.] 2–3. Salzburg, 1979–1980. S. 231–234, 505–508 [[немецкий перевод]].

² Хранится в собрании публикатора, которому подарена С. В. Поляковой. Пользуясь случаем поблагодарить ее, а также Т. Ю. Хмельницкую и Р. В. Френкель за помощь в поисках и изучении стихов Ривина.

ИЗ ЧЕРНОВИКОВ А. РИВИНА

Пушкин сосчитает
кого не хватает
Харджиев вспомнит
и забудет обо мне
только жалко волюшке
во широком полюшке
солнышко на небе
и любовь на земле

А. Ривин. Из черновиков

За последние двадцать с небольшим лет появилось уже несколько публикаций стихов А. Ривина¹, в том числе и в России², его имя

¹ Зарубежные публикации: 1) [без заглавия, цикл стихотворений] / Публикация Э. Сотниковой // Сион. Тель-Авив, 1971. № 21; 2) Казнь Хлебникова [без подписи публикатора] // Neue Russische Literatur. 1978. Almanach 1; 3) Г. А. Левинтон. Стихотворение Александра Ривина // Глагол. [Вып. 1]. Ann Arbor : Ардис, 1977; 4) Александр Ривин. Прогулка к поэме (Публикация Г. А. Левинтона) // Neue Russische Literatur. 1979–1980. Almanach 2–3 [[см. выше, с. 230–243]]. В первой из этих публикаций оказалось много опечаток, исправленных во второй, к этому можно добавить, что опубликованное в «Глаголе» стихотворение «Вот так на небе стынет вязкость», обращенное к Пастернаку, получило в авторизованной машинописи 30-х гг. название ««Ледоходу» и человеку», отсутствовавшее в автографе [...]. Для этого стихотворения (как, может быть, и для строк о Пастернаке в приводимом ниже стихотворении) существенно сообщение С. В. Поляковой (в письме к нам 7 декабря 1989): «Вспомнила, что А. писал Пастернаку, но ответа не получил». Особняком стоит обширная публикация в антологии К. К. Кузьминского «The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry» (Newtonville, 1980. Vol. 1. P. 45–67 и дополнения в последующих томах; поскольку дополнения представляют собой в основном поношения автора этих строк (исключения составляют неизвестные стихи Ривина, видимо вполне достоверные, сообщенные Э. Ш. — инициалы не раскрыты [[Э. Шнейдерман (1936–2012), см.: Э. Шнейдерман. Мой сосед Алик Ривин // Звезда. 2000. № 10]]), то позволим себе не останавливаться на этом нелепом издании (которое американские коллеги именуют «голубой лужей», что весьма точно характеризует эту свалку разнородного и разнокачественного материала); отмечу только, что тексты, случайно попавшие в руки Кузьминского, представляют собой незавершенные черновики наших первых попыток текстологической и комментаторской работы над стихами Ривина и совершенно не достоверны (см. рецензию G. Janecsek'a в Slavic and East European Journal, Vol. 25. №3. P. 131).

² «Забывтый поэт». Стихи Александра Ривина // Звезда. 1989. № 11. С. 178–193. Надеемся, что набоковская мотивировка этих кавычек не озадачила читателей. [[Л. Рубинштейн. Алик Ривин — бродящий поэт // Звезда. 1997. № 2]].

вошло также в немецкую антологию К. Боровского и Л. Мюллера³, но многое остается ненапечатанным и неразысканным. Мало что прибавилось к биографическим сведениям о поэте. Дата его рождения до сих пор оставалась неизвестной (см. ниже); Э. Сотникова называет в качестве места рождения Минск, но выяснить источник этих сведений пока не удалось. Попытки обнаружить его дело в архиве университета окончились неудачей, ничего не известно также о дате и обстоятельствах его смерти. По некоторым сообщениям, он не осуществил своего намерения попасть на фронт и остался в блокированном Ленинграде, так, Я. М. Смоленский говорил нам, что видел его уже в январе 1942 в здании филфака, куда Ривина пускал греться декан А. П. Рифтин. Человек в положении Ривина едва ли мог эвакуироваться, но еще меньше шансов было у него выжить в эту зиму. Таким образом, наиболее вероятная дата — это зима-весна 1942, причем погиб он, вероятно, от голода (никаких указаний на арест или подобную судьбу нам не встретилось). По-прежнему неизвестно, как уже приходилось отмечать, даже его отчество⁴.

В архиве Т. Ю. Хмельницкой сохранились пять черновых тетрадей Ривина, часть записанных в них текстов повторяется в копии 30-х гг., и из нее они (кажется, скопированные в 70-е гг. Е. Г. Эткин-дом) попали в машинописный свод, циркулировавший в Ленинграде и отраженный в упомянутой публикации Кузьминского. Тетради производят довольно странное впечатление. Это, по существу, поток сознания человека, мыслящего в литературных формах; здесь чередуются черновики писем, возможно никогда не переводившихся в чистовики, наброски прозы, черновики стихов. Последние особенно интересны тем, что выявляют — или, скорее,

³ Russische Lyrick. Von der Anfangen bis zur Gegenwart. Russisch I Deutsch / Hrsg. von Kay Borowsky u. Ludolf Müller. Stuttgart, 1983.

⁴ Ср. ниже прим. 6. Имя его все-таки можно считать установленным: видимо, привычка Ривина пользоваться только уменьшительным именем породила версию о полном имени *Алек*, которой придерживался Н. И. Харджиев (под этим именем и опубликована «Казнь Хлебникова», ср.: Звезда. 1989. № 11. С. 178). В стихах Ривин всюду пишет свое имя через «и» («Пиф-паф ой-ой-ой / умирает Алик мой» и др.), его сокурсники неизменно подтверждают, что Алик было именем уменьшительным. С. В. Полякова, прочитав о версии Н. И. Харджиева, писала нам (7 декабря 1989): «Могу также с абсолютной точностью утверждать, что полное имя Алика — Александр. Это подтверждают следующие шуточные строки Мирона [Левина]: “Однажды Александр Ривин попал не в дождь, а просто в ливень”».

смогут помочь выявить — особенности возникновения стихов Ривина. Речь идет не о «работе» над стихом или истории текста. Если в известных, запомненных и сохраненных современниками стихах Ривина, составляющих как бы признанный, канонический корпус, легко видеть имитацию неумелого стихотворства, неуклюжего стиха (ср. в приводимом ниже тексте отзыв о верлибре), то в черновиках наглядно видно, как подлинные стихи «вылупляются» из хаоса графоманского стихотворного потока сознания. В них граничат «графомания как прием»⁵ и подлинная безвкусица («тошит стихами», по выражению Гейне), этот бесконтрольный, почти не обрабатываемый поток еще не отброшен, стихи из него не выделены. Отметим хотя бы то показательное обстоятельство, что черновые тексты в этих тетрадах по длине намного превосходят обычные стихи Ривина (если исключить поэмы или поэму⁶), что, как кажется, говорит об их «вспомогательном» характере; потом из этого хаоса⁷ могли быть извлечены (и отделаны) законченные стихи, подобные тем, которые были известны слушателям Ривина. Разумеется, публикатор не вправе сам проделать эту операцию, и вообще подобные черновики представляют сложную проблему

⁵ К Ривину эту формулировку впервые применил Р. Д. Тименчик, кажется, задолго до того, как такая работа в самом деле была написана (на другом, разумеется, материале).

⁶ Известны два текста, которые могут быть названы поэмами: «Поэма горящих рыб» (беловой автограф в собрании Т. Ю. Хмельницкой) и «Рыбки вечные» (известная в позднейших списках), однако весьма вероятно, что это варианты одного текста, пространный и краткий (в этом случае второй следует считать более поздним, хотя автограф его пока не известен). К первому названию ср. у Мандельштама («Век», 1922): «Кровь-строительница хлещет <...> и горячей рыбой мечет / В берег теплый хрящ морей»; к теме *крови* ср. в самой поэме: «Кровь моя говорить не училась / и стихам ее выкачать жаль», «Голод и кровь людей равняют», «Сердце плавает в тарелке с кровью / теплый суп / попробуй пей / Я люблю тебя такой любовью / Что она теплее всех супей» — и к теме века: «Век выходит из орбит / и пахнет вещью <...> легли века ребристые ничком / на позвонки календарей». Корректирующее примечание: Сейчас фрагменты этой поэмы под названием «Поэма горящих рыбок» [[контаминация названий двух вариантов или двух поэм]] опубликованы В. А. Каменской и О. М. Малевичем с предисловием Т. Ю. Хмельницкой в: Новый мир. 1994. № 1. С. 156–161. Они же приводят отчество Ривина: Александр Иосифович — там же. С. 161. После смерти Т. Ю. Хмельницкой ее архив находится у ее душеприказчицы [[к сожалению, ей пока не удалось выявить ривинские материалы]].

⁷ Для Ривина это термин космогонический, хотя он и произносил его (судя по рифме) с ударением на последнем слоге.

для исследователя и издателя. Не предвосхищая сейчас будущих текстологических решений (чужих или своих собственных), ограничимся одним соображением. Если стихи Ривина действительно представляют собой образцы подлинной поэзии и факт истории русской литературы (в чем уверен автор настоящих заметок, и эту уверенность, очевидно, разделял⁸ и адресат настоящего сборника), то возможность заглянуть в эту — даже слишком наглядную — лабораторию представляет несомненный интерес. Поэтому позволим себе далее привести несколько текстов с минимальным необходимым комментарием.

1. Дата рождения Ривина

Год рождения Ривина, кажется, можно установить с большой долей вероятности по его стихам. В одной из его черновых тетрадей есть довольно неразборчиво записанное стихотворение (тетр. 1, л. 10), которое мы приводим главным образом ради биографических сведений (знаки препинания в оригинале отсутствуют, большие буквы расставлены непоследовательно и введены нами в словах *Негрин* и *Староневском*, зачеркнутые варианты приводятся в квадратных скобках, конъектуры — в угловых):

В тот год когда чешская горькая свобода плакала
Мою Испанию из-за <угла>⁹ убили
И жизнь меня совсем совсем совсем закакала
В помойной яме я запел о Нине

Когда с работы вытуривали безжалостно
Валерий Чкалов взял себе разбил
японцы и китайцы грызлись яростно
Миаха подлый изменил и Негрин скрылся
на Староневском детвора Астурии
играла вечером оркестром духовым
[ревели] журчали трубы золотые фурии
и сладок был бы всем хихонский дым

⁸ [[В тексте было «разделяет», но за время подготовки том перешел из «заздравных» в «заупокойные», то же произошло и с другой ривинской публикацией, в сборнике в честь, а затем — памяти М. Л. Гаспарова]].

⁹ Предлог *из-за* вставлен в уже написанную строку, вероятно, не дописано что-то вроде «из-за <угла?>».

Видимо, современному читателю нужно специально пояснить, что «Петька», который шел «в кинах» — это не «Чапаев», а «Петр I» (1-я серия — 1937, 2-я — 1938), в котором Екатерину играла А. К. Тарасова (1898–1973); *тимачки* — частое у Ривина слово, значит ‘рубль’. На Староневском пр. был (с 1937 г.) детский дом для испанских детей¹², которых вывезли из порта Хихон в Астурии (откуда тема «дыма отечества»). Очевидцы подтверждают и грипп, свирепствовавший весной 1939 г. Генерал Миаха — глава хунты обороны Мадрида — перешел на сторону Франко в марте 1939 г., Х. Негрин, глава последнего республиканского правительства, с этого же времени находился в эмиграции и возглавил правительство в изгнании¹³. Параллелизм первых двух строк также указывает на март 1939 г. и относится именно к совпадению двух событий — взятия Праги и Мадрида в этом месяце. Таким образом, стихи датируются не ранее конца марта 1939 г., но, конечно, могли быть написаны и существенно позднее. После обсуждения исторических реалий этого стихотворения Д. П. Прицкер вспомнил, что слышал его от Ривина уже в 1940 г. (ср.: «В тот год...»). Таким образом, если «через два месяца» Ривину должно было исполниться 24 года, то родился он не ранее мая 1915 г. или же в течение 1916 г.

2. Еще одно стихотворение о Хлебникове

Именно в этом сборнике кажется уместным привести черновой текст, непосредственно вызванный, конечно, смертью Лорки (хотя написанный, вероятно, позже), но сопоставляющий ее со смертью Хлебникова. Как и в поэме «Казнь Хлебникова», поэт связывается

¹² Современники (в частности, Ф. А. Перельман) вспоминали, что Ривин много бывал там и представлялся детям *un poeta ruinado* (это самоназвание есть в его «псевдоиспанском» стихотворении, из тех, которые упоминались в предыдущем примечании).

¹³ Остается неясным (и неп прочитанным) слово в конце 14-го стиха. Здесь, скорее всего, можно было бы ожидать какое-то собственное имя, значимое в военном или политическом контексте эпохи (типа «Снежный Верден»), однако очевидцы испанской войны ничего похожего не вспоминают, не удалось найти ничего похожего и в связи с японско-китайской войной. Вполне возможно, что слово вообще неверно прочитано и значит что-то совсем иное, но более внятного чтения нам найти не удалось. Пользуясь случаем поблагодарить за помощь Д. П. Прицкера, которому я обязан этим комментарием.

заснули числа заумь растеклась
 [и память гения]
 по ртам живых детей по [детским] ртам
 [и даже у меня]
 по малым солнцам глаз
 дождь слез блеснул и прошумел в ничто
 [верлибр?— это же л. 34 об.
 Нельдихен даже мог
 О хоть бы ты Владимир их обжег
 И] [хоть ду]
 И Пастернак уже не может цокать И Пастернак [давно забросил цокать]
 лет в пятьдесят
 [при жизни мертв
 остался]
 последний из отцов моих}
 и дочирикались л. 33 об.
 Всё выжгло всё прошло
 И Пастернак не хочет больше цокать
 Поэзия в венце терновом далеко отсюда к югу¹⁵
 в каменной пустыне
 целует теплый труп целует [труп]
 последнего из всех великих века¹⁶
 веселого как песня человека
 с лучистыми глазами.
 Дни живут.
 А Федерико с нами нет.
 и Велемира нет и [нет Хлебникова]
 О если там в бурлении планет
 Есть тот же стройный мир
 нерасторжимый
 который жил внутри меж них что внутри [их двух]
 здесь лежат что [там] лежат
 пролей слезу мой ближний мой любимый слезу [по ним]
 мой марсианский старший брат¹⁷

¹⁵ Учитывая, что речь идет об Испании, ср.: «А далеко на севере в Париже...».

¹⁶ «В полдневный жар в долине Дагестана», ср. «терновый венец» в одной из предыдущих строк.

¹⁷ Странное скрещение мотива Маяковского: «Если Марс, и на нем хоть один сердцелюдый» («Про это») и мандельштамовской формулы поэзии «обменяться сигналами с Марсом». Подобное соседство источников находим, между прочим,

Несомненно, продолжением этого наброска является текст из той же тетради (л. 21 об. — 22 об. и окончание на л. 29 об.)¹⁸:

Но там не плачут тепленькой водичкой	л. 21 об.
а крепким пламенем из диких глаз	
там с земли наши мысли ловят радисты	
и дальше, на Венеру их выстукивает Марс	
[там видят н]	
Там знают час когда родится новый Goethe ¹⁹	
там знают час когда за Лорку отомстят	
Вы, вышние что с нами здесь живете	л. 22
стихи как пули льются и свистят	как [смуглые] [легкие]
они бегут как юркие планеты	
{вокруг самой [разго] быстрой быстроты	
и новые рождаются поэты	
и воскресают мертвецы}	
вокруг сквозного солнца быстроты	
и новые рождаются поэты	
[и песни новые]	
и все живут торопятся как ты.	
И нету смерти в этом вечном беге	
все от Гомера до меня	

в «Даре» Набокова (это наблюдение отражено в комментарии А. А. Долинина к роману). Со статистикой Мандельштама сопоставимо и определение (ранней) поэзии Пастернака — цокать. Вообще мандельштамовские цитаты в стихах Ривина составляют важный слой (ср. хотя бы в тех же тетрадях: «Американка в сорок лет / Без мяса хуже, чем скелет»), еще более любопытны совпадения с поздним Мандельштамом (возникает вопрос о том, каким образом Ривин мог знать его стихи 30-х гг.).

¹⁸ В отличие от других, тетрадь № 5 общая и заполнялась явно не подряд. Во всяком случае, другого начала для приводимого далее фрагмента в тетради обнаружить не удалось, фрагменту предшествует окончание длинного прозаического текста и завершающее его двустиише: «Поцелуйте меня в зад все маленькие ученые и большие карьеристы все дохляки евреи вы или русские

Не верь аспиранту о дева младая
он и в любви аспирант»

¹⁹ Здесь латинская графика важна, видимо, потому, что имя Гете в непрофессиональной среде произносилось обычно с [e] и мягким [t'] — [get'e] (ср. у Маяковского рифму *паркетe* — *Гете*).

бессмертные воздушные олени	л. 22 об.
мы мчимся вдаль собак дразня	
Кто говорит, что Лорку убили	
как можно убить этот зной	
этот день когда солнце усталое<?>	солнце [бледное] [белое]
в мыле	
притворяется ночью луной	[кажется] [выглядит] ночью
Умерла Фамарь Давида дочь нагая	[так пускай]
[умирает] [братом осквернена]	
[лучше брата]	л. 29 об.
брат ее всю голую сжимает	голую [возьмет]
а Давид над арфою рыдая	
ножницами струны состригает	
жизнь длится в музыке текучей	музыке [тягучей]
в дерганьи моих проклятых губ	
марс любит земною бурей	
Хлебников живет в гробу.	

3. Из ривинской «космогонии»

Позволим себе опубликовать здесь еще одно стихотворение, также черновое (тетрадь 3, л. 4 об. — 6 об.), связанное с частыми у Ривина космогоническими мотивами. В сносках мы приводим лишь небольшое число наиболее значимых параллелей.

Когда в луне прорезались глаза
 она из звезд сама себе пенсне сковала²⁰
 смотрела вниз
 внизу была гроза
 и молнии сыпались как из сеновала

Луна устала от всего как я
 и щеку подперла, глаза зажмури

²⁰ Ср. начало другого «космогонического» стихотворения: «Когда хаос сгустился в мирозданье / Кто мог уже тогда понять хаос». В поэме «Рыбки вечные» есть пассаж: «Когда я лицо ваше кислое вижу, / Улыбку детей и живот муравья, / О как я природу тогда ненавижу! — / Зачем это сделал не я, не я? / Зажег я солнце над землею. / Луну из льдинок я сковал, / И звезды колкою золою / На небеса нацеловал» (пунктуация поздней копии).

а молнии лилися в три ручья
и как зегзица куковала буря²¹

Там на глубоком дне глубоких вод
вода лежит небурно и спокойно
и люди чешут наверху [не] живот
[и думают что]
и вниз плюют достойно
и вот летит меж струй плевков
[разбухлый] на водную луну похожий
он тоже бел он тоже желт
и он глаза имеет тоже

о какой прекрасный кус ин тохес²²
так лететь сквозь воду и ее биения²³
рыбчечек как дохлых кошек коцать
им самим на удивленье²⁴

И упасть на дно большой медузой²⁵
увеличенной разбухлой
розовой как крови узы²⁶

как луна краснеющей и тухлой
[чтобы сет]

²¹ Невозможно не отметить цитату из «Слова о полку Игореве» в сочетании, кажется, с отдаленными ассоциациями «Ермака».

²² «Поцелуйте меня в зад» (идиш).

²³ Напрашивается сопоставление со знаменитым стихотворением А. И. Тинякова о *плевке-плевочке*.

²⁴ Рыбы — важный символ у Ривина, учитывающий наряду с прочим и христианский аспект этого символа. В частности, рыба может выступать как метафора слова (см. стихотворение «Я языка просил у плена» — Звезда. 1989. № 11. С. 182) [[см. выше, с. 51–62]].

²⁵ Медуза как существо из слизи фигурирует в прозаическом наброске в тетради 4, л. 3, где кусочки медуз обшивают шелком, чтобы сделать виноград, потом эти кусочки превращаются в глаза (ср. начало стихотворения). *Слизь, слякоть* полуиронически-полусерьезно описываются как первоэлемент космоса и человека («кусочек слякоти в чужой утробе» [[см. с. 263]]), ср.: «В начале было Нина / В начале была музыка / огонь и слизь, / Музыка заиграла и слизь поглотила огонь и зажглась / Стала горячая ёкающая запульсировала задышала / Нина ты жизнь, Кавказ, Кавказ <...>».

²⁶ *Розовая кровь* — Державин («Русские девушки») и Мандельштам («Я по лесенке приставной» и «Я не знаю, с каких пор...»).

Сеть<?> и кверху подлетишь как птица
 на ходу засохнешь плотью злою
 и сухой как листья камбалою
 в рот к слюне родимой возвратиться
 О не думайте что там луна
 что ничего не видит
 здесь она

у нее такие губы²⁷
 у нее глаза и зубы
 только вот носа провалена

ничего — дает познание опыт
 по чешуйкам гноя его копят
 по кусочкам носа его копят
 в скорби жидкой как понос²⁸
 говорят что русские плохие
 Ковалев то жил в России
 он луна и Гоголь хищник
 пишет роман о луне безносой²⁹
 Сквозь слои и ветра и тумана
 сквозь свои же толстые лучи

[Это] он
 и Гоголь [Русь на Киев]

нехватящий кусок романа³⁰
 на земле Небесной получи

[поищи]

Вот он по столицам мира ходит
 и на берегу воды сидит
 и плевков тот собственный находит
 ходит с рыбой хитрой на груди³¹

рыбой [хитрый]

²⁷ «Мойдодыр»? Очень характерный для Ривина прием цитирования общеизвестного и как бы внелитературного (детские стихи, шлягеры и т. п.).

²⁸ Обыгрывается старое значение *скорбь* — 'болезнь'.

²⁹ Реминисценция не только «Носа» (Ковалев), но и «Записок сумасшедшего», ср. также примечания ниже. Ср. о луне: «после смерти земные убийцы / Отправляются жить на луну» («Это было под черным платаном» — Звезда. 1989. № 11. С. 181).

³⁰ Т. е. второй том «Мертвых душ»?

³¹ Ср. в «Рыбках вечных»: «Если счастья нет, пускай хоть горе / Будет нашим счастьем... / Рыбий нос! / У меня на сердце, как на море, / Ходят рыбы длинных слез. / Плещут слезы, шевелят хвостами, / Трутся теплой головой. / У меня на сердце, под

Люди будьте как луна
улыбайтесь как она
лица ждите носа
без поноса

Нужно заметить, что тема носа — не чисто цитатная: мальчиком-носом³² Ривин в черновиках (стихах и прозе) именует кого-то из своих друзей³³, насколько можно судить по контексту, — Всеволода Карачаровского, мужа Веры Рольник, имя это приводится в письме Э. Ш. (см. примеч. 1), цитируемом в «Антологии голубой лагуны»³⁴.

часами, / Кто-то плавает... Живой...». Ритмико-синтаксическое совпадение со стихотворением «Мастерица виноватых взоров» здесь рассматривать невозможно [[как и «розу на груди» у Мандельштама]].

³² Это, разумеется, аллюзия на сказку Гауфа «Карлик-нос», но, видимо, в контаминации с другой его сказкой, «Маленький Мук».

³³ Ср. прозаический набросок:

Пре-ди- или после-сло-вие
“Нос не по Гоголю”

Это претенциозное название должно иметь подтекстовку «лирическая повесть из жизни [живы] моих хороших знакомых. Вся претенциозность в том, что знакомые эти живые люди, которые на самом деле есть и публиковать эту повесть нельзя потому что она правда» (тетр. 5, л. 9).

³⁴ Имя Веры Рольник мелькает в ряде черновых стихов, насыщенных «домашней семантикой», например (тетрадь 3, п. 1): «О моя Вера, о моя Вера / Ты моей жизни мера / Все прочее — химера / Реальность только Вера» или — финальная вариация рефрена другого стихотворения: «Все мы в жизни только малохолонники / и коптим социализм в СССР / но не те вы коммунисты Рольники / хоть и вы как мы на эр» (тетрадь 1, л. 7, оба стихотворения датированы 13 марта, год неизвестен). На фоне других упоминаний и реминисценций из этих поэтов, в первом примере не исключена отдаленная реминисценция из Хлебникова («Время мера мира»), а во втором — очевидна цитата из «Юбилейного» Маяковского, ср. ранее в тексте: «мои вы Рольники / вы на эр и мы на эр / Нам в веках стоять / так тесно рядом / Как и в жизни с Носом с Носом с Носом / рада с Сево-й ты порвать», и там же: «раз живет с тобою мальчик-нос». Эти примеры, кроме первого, взяты из того же стихотворения «Американка в сорок лет...», из которого взят и эпиграф. Приведем ближайший контекст из этого длинного стихотворения: «по штатам бродят бамы и хобо <описка: хово> / и кэбы <sic! вм. копы?> по вагонам ловят их / жена выходит по китайски лоба / но как сказать что смерти я жених? // Курносая la camarade она зовется по французски / и любит крепко le grog américain / не больше чем любил его один пни-та русский / который храбро убивать себя умел / под титьку только десять грамм свинца / и тепленького в морг потащат стервеца / ты будешь длинный как червяк / и белый белый как маца // Пиф-паф ой-ой-ой / умирает Али-к

Видимо, к нему же³⁵ обращено стихотворение «Вот придет война большая».

Впервые опубликовано: Из черновиков А. Ривина // Поэзия и живопись: сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 736–747.

мой / умирает мой брюнет / умирает мой поэт // А кто же жить останется <...> и дальше кус ин тохес / шпалер к титьке дулом и налево / Пушкин сосчитает / кого не хватает / Харджиев вспомнит и забудет обо мне / только жалко волюшки / во широком полюшке / солнышко на небе / и любовь на земле / Ай на черный Терек / да на черный Терек / трахнули татары 40 000 лошадей / вот мы и загнулись / кус ин тохес, Верик / какая тебе разница там я или здесь <...>. [[Несколько стихотворений Ривина из архива В. Рольник сообщила нам в 2012 г. П. Л. Вахтина]].

³⁵ А не к Всеволоду Багрицкому, как иногда приходилось слышать (видимо, это продиктовано контактами Ривина с московскими поэтами этого поколения, у него есть также стихи, посвященные Э. Багрицкому — «Стихи о Диделе и Эдуарде»). Посвящение, известное нам по варианту, опубликованному Э. Сотниковой (указ. соч. С. 192, со ссылкой на ж-л «Евреи в СССР»): «Посвящается другу Севе, который будет убит на будущей войне» — в авторитетных списках отсутствует и вполне может быть апокрифическим, дополненным на основании сюжета стихотворения. Во всяком случае, если посвящение было сделано самим Ривиним, оно оправдалось по отношению к обоим потенциальным адресатам.

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ

А. РИВИНА

Первые два стихотворения были подготовлены мною для первой публикации Ривина в России, в журнале «Звезда»¹, но не вошли в печатный вариант. Все три стихотворения относятся ко второй половине 1930-х годов, печатаются по копиям в архиве Т. Ю. Хмельницкой (скопированы мною в 1978–1979 гг.). В архиве, кроме черновых и относительно чистовых текстов (автографов) Ривина, были копии с этих или других источников (частично, видимо, записи с голоса Ривина), сделанные мужем Хмельницкой [[Иваном Михайловичем Петровским (1902–1941) — художником, погибшим на войне]]. Первые два стихотворения готовились мною к печати в конце 80-х годов, когда сама Тамара Юрьевна была еще жива. Третье стихотворение никогда не печаталось и не упоминалось, за давностью (где находится теперь архив Т. Ю. Хмельницкой, я не могу установить уже много лет [[уточнение см. выше, с. 248, сн. 6]]) я не могу точно восстановить обстоятельства копирования. В моей копии обозначены разночтения по копии. Насколько я помню, в архиве был и оригинал, и копия, тем не менее нельзя исключить и того, что там была только копия, а отличия в тексте являются моими конъектурами. Воспроизвожу текст так, как он сохранился у меня, включая пунктуацию (у Ривина обычно непоследовательную).

№ 1. «Адские частушки»

Первое стихотворение, несмотря на название, лишь отчасти ориентировано на поэтику частушки, наряду с ней — на канон

¹ Г. А. Левинтон. «Забытый поэт». Стихи Александра Ривина // Звезда. 1989. № 11. С. 178–183. [[Опускаю библиографию, уже приводившуюся в предыдущих статьях]].

эстрадных куплетов. Во всяком случае, «кобылка частная» появилась, несомненно, из песни Утесова. На этом фоне любопытны классические реминисценции: «Ямщик лихой, седое время, / Везет, не слезет с облучка» (Пушкин. «Телега жизни»), ср. отчасти «Быстрое время — мой конь неизменный» (Лермонтов. «Пленный рыцарь»). Предпоследняя строфа, может быть, зарифмована по модели лимерика: AAbbA (если последний стих вообще можно считать зарифмованным), последняя строфа — рифмовка рубаи.

В том саду-аду где в душу
пляска смерти и огня,
дух зажатый в сердце-грушу
давит слезы из меня.

Мое сердце, что пантера
черное обугленное
я стою у Англетера,
жизнь моя загубленная.

Моя милка что бутылка,
сломанная темная,
и от горла до затылка
судорогой порванная.

Сердце мое ты — карета,
запертая красная
счастье кучером одето,
а кобылка частная
частная несчастная.

Мой миленок что теленок
время дай нам молочка
по ножу ходил цыпленок
как по музыке рука.

Ходит по небу монета
прет по площади карета
и пантера не потеря
жуй теленка для комплекта.

Ах, частушка частая,
ах, каретка красная.

время кучером одето,
а кобылка частная.

№ 2. «Крутится вертится стих над судьбой...»

Второе стихотворение построено, как часто бывает у Ривина, на перифразе песни «Крутится, вертится шар голубой»².

Крутится, вертится стих над судьбой,
крутится вертится век молодой.
падает, просит пощады, горит
и не сгорает, и снова творит.

Где эта улица, эта судьба,
где эта молодость, что так слаба,
так непонятно-спокойна к себе,
так аккуратно-безвольна в борьбе?

Где эта хватка, житейский закал,
где эти деньги, что каждый алкал,
где эта улица, где этот дом,
где эта курица, что в мой бульон?

Крутится, вертится век молодой,
все обессмертится, станет судьбой,
станет кусочком бумаги. Потом
тихо истлеет, и дело с концом.

№ 3. «Когда в назначенный природой час...»

Когда в назначенный природой час
стыдясь за шепот ты шипишь как свечи³
и так шепнешь — кончай, кончай
и небо спустится к тебе на плечи.

² Своим широким распространением эта песня обязана, как известно, кинофильму «Юность Максима». Считается, что в исходном тексте был *шарф*, а не *шар*. Эту же песню ср. в стихах И. Коневского (Коневской И. Стихотворения. СПб., 2007. (Библиотека поэта). С. 197, 281 (комм.)).

³ В копии: свечка.

И прыснут узкие зрачки как два меча
в оскаленную кляксу зренья
И вечность дрябло вытечет урча
в растянутую щель мгновенья

И все о чем я кланчил и трубил
расчесывая чирьи в злобе⁴
я выжал, выдрочил и отрубил
кусочек слякоти в чужой утробе

Впервые опубликовано в составе статьи: И мои архивные фрагменты // Габриэлиада : К 65-летию Г. Г. Суперфина / Ред. Г. А. Левинтон, Н. Г. Охотин (2008). URL: <http://www.ruthenia.ru/document/545663.html>.

⁴ В копии: чирья.

ИЗ ДОМАШНЕГО АРХИВА

Обстоятельства складывались так, что мне почти никогда не приходилось работать в Отделе рукописей Пушкинского дома. Поскольку в настоящем сборнике именно архивная тематика представляется наиболее естественной, а публиковать документ из какого-нибудь другого хранилища казалось менее уместным, я предпочел выбрать тот архив, который близок хотя бы автору, если не адресату — свой собственный и семейный архив. Из разных возможных вариантов я выбрал документ, относящийся и к моему отцу А. Г. Левинтону¹ (написан его рукой), и ко мне и моим профессиональным занятиям, и, наконец, — к поэзии 30-х годов минувшего века — а именно список стихов А. Ривина, сделанный по памяти моим отцом.

Александр Ривин (1915(?)²–1942(?)³) поэт 30-х годов, при жизни не печатавшийся, стихи его частично изданы в 1970–2000-х годах⁴. Здесь невозможно и неуместно давать сколько-нибудь обстоятельную характеристику его стихов и их места в «литературном процессе». Признаюсь, что я в той или иной мере избегал этого и в других публикациях Ривина. Самым кратким образом его можно охарактеризовать как поэта поколения 30-х годов, свер-

¹ О нем см.: Г. А. Левинтон. Статьи из энциклопедии // Труды факультета этнологии ЕУ СПб. СПб., 2001. Вып. 1. С. 270–271.

² См.: Г. А. Левинтон. Из черновиков А. Ривина // Поэзия и живопись : сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 737–739 [[см. выше, с. 249–251]].

³ См.: там же. С. 736 [[см. выше, с. 247]].

⁴ Наиболее полный список публикаций см.: Г. А. Левинтон. 13 стихотворений Александра Ривина // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М. : РГГУ, 2006. С. 295, сн. 1. Теперь к ним можно добавить: Г. А. Левинтон. И мои архивные фрагменты // Габриэлиада : К 65 летию Г. Г. Суперфина. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/545574.html> [[см. выше, с. 260–263]].

стника МИФЛИЙцев (на мой взгляд, куда менее талантливых), с которыми он был знаком, продолжателя постсимволистской поэтики, в большей мере футуризма, чем акмеизма, но все же не исключительно его. В первом приближении Ривин кажется мне одним из последователей Хлебникова, отказавшимся, в отличие от ОБЭРИУтов, от зауми и абсурда, т. е. принадлежащим, так сказать, к «патетической» ветви послехлебниковского направления. В этом смысле он сопоставим с такими поэтами, как К. Вагинов, А. Николев (А. Н. Егунов), а в более широкой перспективе надо отметить черты, сближающие его с экспрессионизмом и сюрреализмом. Говоря чисто биографически, вне общелитературных категорий, его стихи существуют на некоем «островке», окруженном пространством, выходящим или выводящим за пределы поэзии: это, с одной стороны, шизофрения (он провел в 1932 г. несколько месяцев в психиатрической больнице), с другой, потоки почти графоманских черновиков⁵, писание стихов как форма существования.

Я знал стихи Ривина на слух от отца (далее АЛ), который многое помнил наизусть. Запись по памяти сделана для меня (ко дню моего рождения), вероятнее всего, в 1970 году, может быть, в 1969. В середине 70-х годов, подстрекаемый Р. Д. Тименчиком, на которого стихи Ривина (как раз из публикуемого списка) произвели сильное впечатление, я занялся Ривиным уже профессионально. Первую публикацию — по автографу, подаренному мне С. В. Поляковой, я сделал в 1977 году⁶. Ранее я получил список стихов Ривина от Ю. В. Шор. Список, как выяснилось впоследствии, в значительной мере восходил к архиву Т. Ю. Хмельницкой, копии были сделаны, видимо, Е. Г. Эткингом (не всегда точно) и от него попали к Ю. В. Шор, которая, кажется, несколько дополнила его, в частности стихотворением, полученным от К. В. Чистова и посвященным ему. Я свел эти два варианта (другими я тогда не располагал) и начал писать предварительные комментарии. Разумеется, я напечатал текст в нескольких экземплярах (стандартная закладка — 4 копии, как мы помним из песни Галича), один из которых отдал Ю. В. Шор вместе с ее списком. Остальные я не собирался никому показывать, но в возникшей (вполне закономерно) ситуации, когда можно было ожидать обыска, я спрятал их

⁵ О них немного сказано в статье: Из черновиков А. Ривина [[см. выше, с. 246–249]].

⁶ Г. А. Левинтон. Стихотворение Александра Ривина // Глагол. [Вып. 1]. Ann Arbor : Ардис, 1977. С. 181–188 [[см. с. 230–237]].

у разных знакомых. Кажется, ко мне вернулся, в лучшем случае, один экземпляр. Именно таким путем копия с моего черновика попала в руки К. Кузьминского и в его «Антологию Голубой Лагуны»⁷. Упоминаю этот малоприятный факт только для того, чтобы объяснить, что в набросках текстологических примечаний, воспроизведенных в этой антологии, сиглой «АЛ» обозначен публикуемый ныне список, а «ВШ» — уже упомянутый список Ю. В. Шор (я ошибочно полагал, что происхождение этого списка должно быть таким же, как и моего — т. е. запись по памяти В. Е. Шора, также хорошо знавшего Ривина).

Стихи записаны рукой АЛ (кроме последнего листа) на листах формата А4, на одной стороне (обороты листов чистые). Они сложены пополам (после заполнения) и вложены в сложенный лист⁸, выполняющий функцию обложки, на первой ее странице написан заголовок и посвящение (последняя страница — чистая). Листы пронумерованы карандашом (без учета обложки) — это сделано мною и, кажется, намного позже.

Последний (8-й) лист содержит стихи, которые в списках известны под названием «Рыбки вечные» (краткий вариант «Поэмы горящих рыб»)⁹, он написан на обеих сторонах листа рукой моей матери О. Л. Фишман, может быть, под диктовку АЛ, а может быть, ею самой по памяти (Ривин нередко бывал у них в доме, кажется,

⁷ The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry / Ed. by Konstantin K. Kuzminsky and Gregory L. Kovalev. Newtonville, MA, 1980. Vol. 1. P. 45–67 и дополнения в последующих томах; см. также рецензию: Janeček G // Slavic and East European Journal. 1981. Vol. 25. No. 3. P. 130–131.

⁸ Оборот страницы из машинописи книги моей матери: О. Л. Фишман. Китайский сатирический роман. Эпоха просвещения. М., 1966.

⁹ См.: Г. А. Левинтон. Из черновиков А. Ривина. С. 744, сн. 6 [[см. выше, с. 244, сн. 6]]. «Рыбки вечные», кажется, опубликованы только в одной газетной подборке: Алик Ривин. Это было под черным платаном / Публ. А. [Х.] Горфункеля; вст. ст. Р. Коваль // Бостонская независимая газета. 1996. № 32, 19 декабря. С. 3. Хотя эта публикация малодоступна, не привожу разночтений, так как текстология этой поэмы не может обсуждаться вне вопроса о ее отношении к «Поэме горящих рыб». Название «Поэма горящих рыбок» (в публикации: Ривин А. У меня на сердце, под часами, кто-то плавает живой. Стихи / Подготовка текста В. А. Каменской и О. М. Малевича. Предисловие Т. Хмельницкой // Новый мир. 1994. № 1) представляется необоснованным. Боюсь, что оно возникло в результате контаминации двух приведенных названий, это предположение основано на знакомстве с тем самым беловым автографом поэмы в собрании Т. Ю. Хмельницкой, по которому опубликован текст в «Новом мире».

даже в начале Блокады, хотя познакомился АЛ с ним, насколько мне известно, еще до женитьбы). В пользу последнего предположения, может быть, свидетельствует то, что на предыдущем листе рукой отца записан фрагмент того же текста (в несколько ином варианте), однако и другие части той же поэмы я неоднократно слышал от него.

Настоящая публикация является публикацией рукописи АЛ (так сказать, «дипломатической» публикацией), а не стихов Ривина, которые уже напечатаны по другим источникам. Поэтому я не указываю разночтений и вариантов по другим источникам (кроме нескольких — по моим воспоминаниям о чтении АЛ), так как текстология Ривина еще не начата (формулирую именно таким образом, поскольку уверен, что стихи Ривина будут изучаться всерьез). Не отмечаю и исправленных самим АЛ описок (кажется, не информативных) так же, как и не исправленных (так, «под веко в белки» в первом стихотворении, скорее всего, описка вместо «веки», но уверенности здесь быть не может — более того, это чтение явно удовлетворяет критерию *lectio difficilior*). Почти полное отсутствие пунктуации, видимо, отражает установки Ривина или же представление АЛ о них. Печатаю только текст рукописи с минимальными пояснениями, в него введены только номера стихотворений (опыт показывает, что без них читатель не всегда правильно понимает границы между стихотворениями). Если даже этот список не сыграет большой роли в установлении текста ривинских стихов, он все же представляет значительный интерес с точки зрения истории их бытования, и вообще «прагматики» поэзии в советское время, а также — как образец текста, хранившегося в памяти и воспроизводившегося только устно в течение тридцати с лишним лет (со второй половины или конца 1930-х гг. до 1970).

А. Ривин Стихи

<обложка>

СтихиАлександр Ривин

Моему дорогому
сыну, в подарок
ко дню рождения

[№ 1]

- [л. 1] Это было под черным платаном
Где кровавые жабы поют
Там застыл купидон великаном
Там зеленый и черный уют
Там лежала в рассыпанных косах
Золотистая харя лица
И в глазах ее нагло раскосых
Колотились два черных кольца
А затем они стукнулись дружно
И упали под веко в белки
Ничего им на свете не нужно
Ни любви, ни стихов у реки
Я поднял безразличную ручку
Нехорошие очи поднял
Подмахнул на листе закорючку
И судьбу на судьбу променял
И меня положили за стены
На холодненький каменный пол
Дали мне на подстилку две смены
И сутулый расхлябанный стол
Это было над черным платаном
Где кровавые жабы поют
Где луна кулаком великана
Разрубает зеленый уют.
- [л. 2] Где летают блестящие мухи,
Где безликие камни лежат,

Где с козлами в соиты старухи
В черном озере звезды дрожат
Это было под черным платаном
Где теперь меня больше нема
Где луна кулаком великана
За себя отомстила сама.
Только ночью в соседнем колхозе
Заиграет (зарыдает) винтовка как гром
И на желтенькой лунной колоде¹⁰
Синей глыбой расколется дом
Изо рта ее узкого очень
Тихо вытечет нож как слюна
И под темной улыбкою ночи
Он заколет меня из окна
Отнесите меня, отнесите,
Где дрожит золотистая нить
У жестокой луны попросите
Желтым светом, что медом, обмыть.
После смерти земные убийцы
Отправляются жить на луну
Там не надо работать и биться
И влюбляться там не в кого, ну?
[л. 3] Желтый ад, каменистый бесплодный
Звезды, пропасти, скалы, мосты
Ходит мертвый, сухой и голодный,
И грызет костяные персты.
Ничего ему больше не снится
Сон ручное бессмертье, вдвойне,
Шел я рыжей и узкой лисицей
По холодной и жесткой луне.
Вечный жид, никогда не усталый
На жестокой (холодной) и жидкой луне
Голосами царапает скалы
И купает лицо в тишине¹¹.

¹⁰ Чтение предположительно, нельзя исключить и *погоде*, хотя, вероятно, метафора подразумевает колоду, на которой колют дрова.

¹¹ Стихотворение опубликовано в: А. Ривин. Стихи / Публикация Г. А. Левинтона // Звезда. 1989. № 11. С. 180–181.

[№ 2]

[л. 4] В лагерях в аулах нищих

По горам и по дорогам с ледорубом и тетрадой¹²

— * —

[№ 3]

Вот придет война большая
Заберемся мы в подвал
Тишину с душой мешая
Ляжем на пол, наповал
Мне безрукому остаться
С пацанами суждено
И под бомбами шататься
Мне на хронику в кино
Как чайнки вьются годы
Смерть поднимется со дна
Ты, как я — дитя природы
И прекрасен как она
Рослый тополь в чистом поле
Что ты знаешь о войне?
Нашей общей кровью полит
Я¹³ порубан на земле
И меня во чистом поле
Поцелует пуля в лоб
Ветер грех ее замолит
Отпоет воздушный поп
[л. 5] Сева, Сева милый Сева
Сиволапая семья¹⁴
Трупы справа, трупы слева
Сверху ворон, сбоку я¹⁵.

¹² Стихотворение о Вечном жиде (опубликовано: А. Ривин. Стихи / Публикация Г. А. Левинтона // Звезда. 1989. № 11. С. 181–182) отец не записал из осторожности (о другом стихотворении, которое я от него слышал — «Дроля моя, сколько стоит радость» (см. там же. С. 180), он просто забыл).

¹³ Насколько я помню, АЛ читал: «Ты порубан...».

¹⁴ В чтении помню вариант «свинья».

¹⁵ Самое известное стихотворение Ривина (там же. С. 179). Вариант в последнем стихе («сбоку я») более нигде, насколько мне известно, не встречается (всегда: «снизу я»), но отец всегда читал именно так.

[№ 4]

- [л. 6] Капитан, капитан, улыбнитесь
Кус in...¹⁶ это флаг корабля
Наш корабль без флагов и правительств
Во вселенной наш корабль земля.
Мы плывем только брызжем звездами
Как веслом мы кометой гребем
Мы на поезд судьбы опоздали
Позади наш корабль времен
Так над жизнью, над схваткой, над валом,
Над жемчужными жабрами звезд
Улыбнись капитан над штурвалом
Наступи этим волнам¹⁷ на хвост
Раньше взлета волны не поймашь
Раньше света не вспыхнет звезды
Капитан, капитан, понимаешь
Раньше жизни не будет судьбы
Так над жизнью, над схваткой, над смертью
Под разбрызганным зеркалом звезд
Улыбайся товарищ бессмертью
Наступи ему сердцем на хвост¹⁸

[№ 5]

- [л. 7] Рыбка, рыбка, милый лещик
Кругло выгнутый щиток
Ах какой хороший резчик
Нарезал тебе бочок
Как расплющенный бочонок
Как горбатый толстый лист

¹⁶ Так! Кус написано кириллицей, а *in* по привычке — латиницей. Пропущено слово *тохес*: идиш *кус ин тохес* 'поцелуй [меня] в задницу'. Могу заметить, что АЛ воспроизвел здесь (как и при чтении) произношение Ривина, т. е. формы западного (т. наз. «литвацкого») диалекта идиш, сам АЛ, знавший в детстве южный диалект идиш (Одесса), сказал бы *киш ин тухес*.

¹⁷ Насколько я помню, он обычно читал «звездам» (тот же вариант в публикации А. Х. Горфункеля — см. след. примеч.).

¹⁸ Это стихотворение было подготовлено мною к печати, но не вошло в подборку «Звезды». Напечатано А. Х. Горфункелем (см. выше прим. 9) с перестановкой последних четверостиший, на мой взгляд, неоправданной. Мой вариант включен в «Живой журнал» Олега Юрьева (<http://oleg-jurjew.livejournal.com/161017.html>).

Как блестящий пяточенок
Как зеркальный оптимист
Лещик, лещик, мой хороший
Серебристый, нарезной
Как серебрянные гроши
Ты лежишь хороший мой
Плавниками колыхая
Разевая толстый рот
А жизнь проходит штанами махая
И в лицо тебе плюет
Не пройдет такого года
Не пройдет такого дня, такого дня
Чтобы новая погода (3)¹⁹ не покомкала меня

[№ 6]

А. Ривин

[л. 8] Моя судьба — балшой сюжет
Я рад душой ему служить.
Есть фабула от А до Z
и только нечем жить.

У меня есть руки, ноги, небеса
сердце, выскочившее вперед,
Вашего бессмертия на полчаса
и ловящий время рот.

Кто я — Тантал, я пить хочу,
а время льется мимо губ.
Когда я лицо ваше кислое вижу
улыбку детей и живот муравья
О, как я природу тогда ненавижу:
Зачем это сделал не я, не я!

Зажег я солнце над землею,
Луну из льдинок я сковал
и звезды колкою золою
на небеса нацеловал.

¹⁹ Т. е. «3 раза» (см. следующий лист), строка «Не пройдет такого года» в чтении тоже повторялась дважды.

О, жизнь моя, о, жизнь моя,
о слепой восторг бытия,
Кто я, где я
не надо, не знаю
но чувствую, чувствую есть я.

Мне не спится, не кимарится,
совесть снов не принимает,
что-то жизнь вспоминается,
стыдно, но не виноват.

Ты зачем нас житуха похезала с перцем
сердца вой заливай заливной соловей
на руке с нарисованным порохом сердцем
куча жил шевелится, что куча червей.

Чего мне надо? я умен и молод,
Чего мне надо? Солнца в холод
холодная дыра в душе
жметесь пес, дай кость, дай кость
о, голод, голод,
до голопузиков, до слез.

[л. 8 об.] Ой, ты рыбка, рыбка золотая
сколько мяса и хряща,
и душа, как кость моя сухая,
просит счастья у леща.

Лещик, лещик, мокрый лещик,
толстовыпуклый щиток,
ай, какой искусный резчик
нарезал тебе бочок.

как расплющенный бочонок
как жестяный желтый лист,
как блестящий пятачонок,
как зеркальный оптимист.

Лещик, лещик, мой хороший,
серебристый, нарезной,
как рассыпанные гроши
ты блестишь передо мной.

Плавниками колыхая,
разевая влажный рот,
а жизнь проходит, штанами махая,
и в лицо тебе плюет.

Не прошло такого года,
не прошло такого года,
не прошло такого дня,
такого дня
Чтобы новая погода

_____ “ _____
_____ “ _____²⁰

не покомкала меня.

Ветер в зубы и айда в поход,
гопники с размытого кладбища.
под землей заёкает, забьет
теплый труп, налившийся, как вишня.

—
Если счастья нет,
пускай хоть горе
будет нашим счастьем.
Рыбий нос
У меня на сердце, как на море,
ходят рыбы длинных слез.

Плещут слезы, шевелят хвостами,
трутся теплой головой,
у меня на сердце, под часами,
кто-то плавает живой.

²⁰ Для нового поколения поясню, что это знаки повтора.

живем всю жизнь ни за чем.
А умираем насовсем.
Все течет, все бежит, —
сказал великий Гераклит.

Впервые опубликовано: Из домашнего архива // *Memento vivere* : Сборник памяти Л. Н. Ивановой / Сост. и научн. ред. К. А. Кумпан и Е. Р. Обатиной. СПб. : Наука, 2009. С. 472–481.

