

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Филологический факультет
Белградского университета
Философский факультет
Загребского университета

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства образования и науки Республики Сербии

Редакторы-составители:
д-р Корнелия Ичин (Белград), д-р Ясмина Войводич (Загреб)

Рецензенты:
проф. д-р Михаил Вайскопф (Иерусалим)
проф. д-р Сергей Бирюков (Галле)

Художественное оформление:
Анна Неделькович

ISBN 978-86-6153-112-5
Тираж 300 экз.

Издательство филологического факультета в Белграде
11000 Београд, Студентски трг 3, Република Србија

Подготовлено к печати и отпечатано в типографии «Graficar»
31205 Севојно, Горјани бб, Република Србија

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

**БЕЛГРАД
2012**

Описание как полемика: «Тепло» Бенедикта Лившица на пересечении литературных кодов

В данной работе¹ мы бы хотели подробнее остановиться на хрестоматийном стихотворении Бенедикта Лившица «Тепло», написанном, по указанию поэта, во время пребывания в Чернянке у Бурлюков в конце 1911 г. С нашей точки зрения, этому тексту уделено недостаточно внимания, несмотря на то, что М. Л. Гаспаров подробно рассматривал его в своих работах². Статья делится на две части. В первой речь пойдет об одном французском источнике «Тепла», во второй — о соотношении стихотворения с поэтикой Гумилева. Обе части позволяют несколько по-иному взглянуть как на «Тепло», так и на футуристическую концепцию Лившица и его роль в русском авангарде.

I.1. У исследователей русского футуризма никогда не возникало сомнений, что стихи Лившица периода «Волчьего солнца», несмотря на их авангардные тенденции, глубинно связаны с французской поэзией. Неслучайно М. Л. Гаспаров писал о самоощущении поэта как «полпреда западной культуры при бескультурии российского авангарда»³. Сам Лившиц в «Полутораглазом стрелце» подчеркивал свое ученичество у французов: «В этом сборнике <«Садок Судей» — П. У.> <...> были помещены девятнадцать «опусов» Давида Бурлюка. Их тяжеловесный архаизм, самая незавершенность их формы нравились мне своей противоположностью всему, что я делал, всему моему облику поэта, ученика Корбьера и Рембо»⁴; «Ученик «проклятых» поэтов, в ту пору ориентировавшийся на французскую живопись, я преследовал чисто конструктивные задачи и только в этом направлении считал возможной эволюцию русского стиха» (С. 335). Подобные признания есть и в автобиографии 1928 г.: «В этот период <1905–1907 гг. — П. У.> я был уже основательно зна-

¹ Выражаем самую искреннюю признательность Ф. Б. Успенскому, вдохновившему автора на первую часть этой статьи, и И. Э. Полянской, составившей подстрочник к стихотворению С. Малларме.

² Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М. 1995. С. 204–205, 319–320.

³ Там же. С. 318.

⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихи. Переводы. Воспоминания. Сост. Е. К. Лившиц и П. М. Нерлера. Прим. П. М. Нерлера, А. Е. Парниса и Е. Ф. Ковтуна. Л. 1989. С. 312. Далее ссылки на это издание даются в тексты в круглых скобках с указанием страницы.

ком с Бодлером, Верленом, Малларме и всей плеядой «проклятых», из которых Рембо и Лафорг оказали на меня самое сильное влияние и надолго определили пути моей лирики» (С. 549).

В более раннем варианте автобиографии (1924 г.) Лившиц подробнее описал круг интересующих его авторов и поместил его в исторический контекст: «К этому моменту я основательно познакомился с Бодлером, Верленом, Маллармэ и всей плеядой «проклятых», если только термин «плеяда» применим к таким глубоко отличным друг от друга поэтам, как Рембо, Лафорг, Корбьер, Роллина и Тайяд. Из них Рембо и Лафорг оказали на меня самое сильное влияние и надолго определили пути моей лирики. В то время этими поэтами интересовался по<->настоящему один только Иннокентий Анненский и мало кто из наших доморожденных «демонистов» читал их в оригинале. Для меня же они были учителями в подлинном смысле слова. К парнасцем я был вполне равнодушен и пользовался Банвиллем, так же как и Ронсаром: только в качестве технического руководства — преимущественно при изучении „forme fixe”»⁵.

Сформулированная самим Лившицем связь его стихов с французской лирикой, вроде бы, не вызывает никаких сомнений. Однако конкретные механизмы работы поэта с французскими источниками до сих пор не изучены в полной мере: ученичество поэта у «проклятых» кажется само собой разумеющимся и не требующим специального рассмотрения. Между тем, анализ и сопоставление отдельных текстов всегда может дать интересные результаты. В этом аспекте важным нам кажется замечание В. Я. Мордерера о том, что сонет-акростих «Матери» строится на обыгрывании французского претекста — «Bénédiction» Бодлера, стихотворное проклятие матери сыну⁶. С учетом подобного прототипа, раскрывающего механизм текстопорождения, стихотворение, действительно, приобретает новое смысловое измерение.

С нашей точки зрения, и у «Тепла» есть подобный претекст, соотношение с которым, однако, устроено несколько сложнее. Приведем сначала стихотворение и автокомментарий к нему из «Полутораглазого стрельца»:

ТЕПЛО

Вскрывай ореховый живот,
Медлительный палач бушмена:
До смерти не растает пена
Твоих старушечьих забот.

Из вечно-желтой стороны
Еще недодано объятий —
Благослови пяту дитяти,
Как парус, падающий в сны.

И, мирно простираясь ниц,
Не знай, что, за листьями канув,

⁵ ОР ИРЛИ (ПД). Р. I. Оп. 15. Ед.хр. 34. Л. 4.

⁶ Мордерер В. Бенедикт Лившиц. «Игра в слова» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 17–17 мая 1990 г. Л. 1990. С. 92.

Павлиний хвост в ночи курганов
Сверлит отверстия глазниц (С. 55–56).

Вооруженный каноном сдвинутой конструкции и своими композиционными навыками, я принялся за *interieur*.

В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буран. Таковы элементы «Тепла», какими их мог увидеть всякий, став на пороге спальни Людмилы Иосифовны.

Все это надо было «сдвинуть» метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных отношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, «чтобы не узнали», был для меня в ту пору грозным предостережением. Как «сдвинуть» картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям?

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка, — «абберрация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост — «абберрация второй степени». Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта.

Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных; вводя, скажем, в окне образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной кверху пяткой ребенка и таким способом удерживать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало *сделать* ее *коррелятом* первой, взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики (С. 338–339).

К последнему признанию необходимо прислушаться особо⁷, поскольку в нем содержится, как мы полагаем, ключ как к стихотворению, так и к приведенному комментарию⁸. В творческом наследии Стефана Малларме есть знаменитый сонет, впервые опубликованном в сборнике «Стихотворения» (1887 г.):

⁷ Связь стихов Лившица с поэтикой Малларме отмечалась: *Гаспаров М.* Указ. соч. С. 205, 209, 320; *Дубровкин Р.* Стефан Малларме и Россия (Slavica Helvetica. Bd. 1998). Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien, 1998. P. 464–469 (где речь идет о «Тепле»); *Junker Ida.* Benedikt Livšic. Das dichterische Werk von 1908–1918 im literarischen Kontext. Eine Rekonstruktion. München, 2003. По ук. (преимущественно о ранних стихах Лившица).

⁸ М. Л. Гаспаров справедливо обратил внимание, что автокомментарий Лившица — «описание, превосходное по трезвости и напоминающее известный автокомментарий к

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phœnix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor⁹.

Приведем перевод Р. Дубровкина:

Купая ониксы ногтей в пролитой густо
Полночной тьме, взметнул лампадоносный Страх
Надежду, Фениксом сожженную, но пусто
На дне могильных урн — в беспепельных кострах.

И пусто в комнате — ни гипсового бюста,
Ни птикса на шкафу: о здешних вечерах
С ушедшим Мастером не загудит стоусто
Черпак стигийских слез, властитель на пирах

Небытия, — как вдруг в окне, в прекрасном крахе
Зари, над никсою в отзолоченном прахе
Навис единорог, избегший цепких узд,

И мертвой девы взгляд, под меднозмейный хруст,
До Семизвездного Ковша вознесся в страхе
Сквозь сумрак, чей провал лишь миг назад был пуст¹⁰.

Подстрочный перевод этого темного стихотворения Малларме выглядит так:

Принося в дар оникс своих безупречных ногтей, / Этой полно-
чью ужас (тоска), факелоносец, поддерживает / многие вечерние
мечты, сожженные Фениксом, / Которые не принимают урны

„Ворону” Э. По» (*Гаспаров М.* Указ. соч. С. 204). Действительно, в приведенном фрагменте «Полутораглазого стрельца» творческий процесс изображен предельно рационалистично — так же, как в статье По «Философия творчества». Не исключая, что Лившиц мог ориентироваться на эту работу американского поэта, полагаем, что в некоторой степени автокомментарий к «Теплу» связан и с нижеизложенным сюжетом.

⁹ *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М. 1995. С. 126.

¹⁰ Там же. С. 127.

с прахом // На своем буфете (серванте) — жертвеннике в пустой гостиной: никакого птикса, / Уничтоженной безделушки звучащей бесцельности, / (Поскольку Хозяин отправился черпать слезы в Стиксе / С этим единственным предметом, которым Небытие гордится). // Но рядом находится застекленная оконная рама, выходящая на пустой север, золото / Агонизирует, возможно, согласно с изображением / Единорогов, которые мечут огонь в никсу, // Она, умершая и обнаженная в зеркале, к тому же / В забвении, которое запечатано в раме, сразу же застывает / В мерцаниях мгновенного септета.

В нашу задачу не входит подробно анализировать процитированное стихотворение, которое, по словам комментатора, сохраняет «свою таинственность, несмотря на любые пояснения»¹¹. Однако помня пояснения Лившица к «Теплу», мы не можем не обратить внимания на ряд слов в стихотворении, сигнализирующих о его реальном плане: «*Sur les crédences, au salon vide*» (*На своем буфете (серванте) / жертвеннике в пустой гостиной*); «*Mais proche la croisée*» (*Но рядом находится застекленная оконная рама*); «*le miroir*» (*зеркало*). Реальный план, вычленившийся и при закрытом прочтении стихотворения Малларме, — некая комната. В таком контексте в первой строфе вполне можно увидеть описание того, как меняются тени в помещении, когда в нем зажигают свечи. Уже тут мы могли бы обратить внимание, что «реалии» сонета Малларме совпадают с описанными в автокомментарии исходными «элементами» «Тепла»: коричневый *комод* с выдвинутым ящиком; желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в *освещенную лампой комнату*; *ночное окно*, за которым метет буран. Лившиц, как мы видим, не пускает реальный план в ткань стихотворения, в отличие от Малларме, у которого он запрятан в сложных метафорах и не вычленяется столь однозначно.

Как писал Г. К. Косиков, «добиваясь развеществления реальности, Малларме в то же время достигает и прямо противоположного эффекта — ее чудовищного уплотнения: утаивая от читателя мотивировки своих метафор, скрывая нити аналогических ассоциаций, он стягивает совершенно разнородные предметы в единый узел, в нерасчлененный сгусток, благодаря чему возникает не только пресловутая „темнота” его поэзии, но и ощущение, что в одном стихотворении (порой — в строфе) и вправду сконцентрирован целый мир. Впрочем, одному читателю, восхищенному этим эффектом, Малларме не без юмора ответил: „Да что вы! Это я просто изобразил свой буфет”»¹².

Ироничная реплика, с нашей точки зрения, представляет интерес не в меньшей степени, чем само туманное стихотворение. По всей вероятности, эта история была придумана художником Э. Дега. Вспоминает П. Валери:

¹¹ Там же. С. 509.

¹² Косиков Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост. общ. ред., вст. ст. Г. К. Косикова. М. 1993. С. 27.

Дега не отказывал себе в удовольствии сочинять всякого рода шаржи, объектом которых была поэзия Малларме. Он рассказывал, например, следующий анекдот: «Малларме будто бы прочел ученикам одно из своих стихотворений. Те были в восторге и начали объяснять его каждый по-своему: одни видели в нем закат солнца, другие — торжество зари, а Малларме ответил: «Да нет же, это мой комод». Кажется, Дега даже рассказал эту историю в присутствии ее героя, и тот ответил улыбкой, но несколько натянутой¹³.

По-видимому, бытовавший во французских художественных кругах анекдот (с вариацией «отгадки» — буфет/комод) Лившиц вполне мог знать. Связующим звеном здесь оказывается художница Александра Экстер, ближайшая подруга и наставница поэта в Киеве. В начале 1900-х гг. Экстер бывала в Париже, где познакомилась со многими деятелями искусства, а с 1909 г. снимала в этом городе мастерскую¹⁴.

Вообще, в рецепции Малларме в России¹⁵ утвердился ряд повторяющихся тем. Разумеется, в силу сложности поэтики французского символиста, почти все писали о пристрастии автора к загадкам, о том, что его стихи — своего рода ребус¹⁶. Вместе с тем, критики подчеркивали (часто весьма иронично), что за туманным текстом скрываются вполне простые комнатные детали:

Но у Малларме есть, например, стихотворение, которое начинается словами: «Une dentelle abolit dans le doute du jeu suprême», в котором мы лично отказываемся открыть какой бы то ни было смысл. Это стихотворение также знаменито. Во времена вторников Малларме оно вызывало бесконечные споры среди почитателей поэта. Спорили не о том, хорошо оно или дурно, спорили просто о том, что оно значит, что значит каждая фраза? Многие догадывались, что дело идет о занавеске, но что скрывается за этой занавеской, это осталось тайной Малларме и по сей час¹⁷.

Мне известно, так как сам Маллармэ сказал мне это, что это правило было с особой строгостью применено им в трех сонетах, не имеющих общего заглавия, первые стихи которых таковы «Tout l'Orgueil fume-t-il du soir», «Surgi de la croupe et du bond» и «Une dentelle s'abolit».

В первом из этих сонетов речь идет о пустынной комнате, в которой умирает камин, подобно туманному закату или полузатушенному факелу,

¹³ Валери П. Дега и революция // *Эдгар Дега*. Письма. Воспоминания современников. М. 1971. С. 216. См. также Дубровкин Р. Указ. соч. С. 168–169.

¹⁴ См.: Коваленко Г. Александра Экстер. Первые киевские годы // *Искусствознание*. № 1. М. 2005. С. 537–575; Коваленко Г. Александра Экстер. По направлению к кубизму // *Искусствознание*. № 2. М. 2005. С. 496–520.

¹⁵ О восприятии Малларме в России см., прежде всего: Дубровкин Р. Указ. соч.

¹⁶ См.: Символизм и Стефан Маллармэ. Критический очерк Эдмунда Госсэ. Перев. с англ. З. Журавской // *Мир божий*. 1897. № 3 (март). С. 38; Баулер А. Стефан Малларме // *Вопросы жизни*. 1905. №2 (февраль). С. 99; Рэне Гиль. Письма о французской поэзии (Ст. Маллармэ. II). // *Весы*. 1908. № 8. С. 104; Рэне Гиль. Стефан Маллармэ III. Годы самобытного творчества. // *Весы*. 1908. №11. С. 74. Тугенхольд Я. Город во французском искусстве XIX века // *Современный мир*. 1910. №8. С. 153.

¹⁷ Баулер А. Указ. соч. С. 99.

и о «консоле» <...> Во втором о «вазе» для цветов <...> В третье о «занавесе» <...> и о гитаре, о «бандуре».

Эти сонеты написаны в позднейшей манере Маллармэ; искусство в них достигает высшей утонченности, но, — надо в том сознаться, — они не только создания искусства, но и поэтическая Игра. Их основной прием — аллегория, которой так часто подменяли Символ многие «символисты» и сам Маллармэ. Понимание этих сонетов затруднительно и, правду сказать, чувствуешь себя несколько обманутым, когда видишь, что усилия проникнуть в смысл этих стихов приводят к разгадыванию своего рода загадки. Но это именно то, чего и хотел Маллармэ: самыми общеупотребительными словами, с помощью удивительного мастерства намеков, сказать читателю: «Ну, да! Это — консоль, это — ваза, это гитара!»¹⁸.

Итак, синтез Маллармэ есть в сущности синтез в четырех стенах комнаты; аналогии Маллармэ, это — по преимуществу аналогии между часами, зеркалом, камином, комодом, вазой, гитарой, постелью, через посредство которых он думал придти к синтезу вселенной!¹⁹

В приведенных примерах нельзя не заметить, во-первых, то и дело проскальзывающую иронию и, во-вторых, апелляцию к словам самого Малларме. Следует отметить, что высказывания поэта имели весьма высокий статус: «Значение разговора Малларме для молодых писателей особенно ярко определяет Henri de Reigner. „Разговор Малларме, — говорит он, — необыкновенно помогал пониманию написанного им... Кто не увлекался прелестью его сочинений, тот оставался все же связан с ним очарованием его слова... Этот голос, умолкший навсегда, говорил вещи прекрасные, слова вечные”²⁰ <...> Все ученики и почитатели Малларме единогласно признают, что его взгляды на искусство, его философия и эстетика и самые его сочинения, этими воззрениями проникнутые, могли быть поняты только из его разговора — так тесно в Малларме писатель сливался с оратором, проповедником новых идей, причем последний брал верх над первым»²¹.

Учитывая роль устных высказываний символиста и приведенные выше пассажи критиков, мы можем предположить, что порождающей моделью объяснения стихов послужил (по всей вероятности известный Лившицу) анекдот Дега. Действительно, именно в нем в оголенном виде расшифровка сводится к простому называнию предмета мебели, причем делает это сам автор, произнося свое авторитетное слово.

Вернемся к «Теплу». Не вызывает никаких сомнений, что в конце 1911 г. в Чернянке Лившиц попытался перенести на русскую почву опыт французской лирики. Разумеется, мы можем говорить об обыгрывании общих поэтических

¹⁸ Ренэ Гиль. Письма о французской поэзии (Ст. Маллармэ. II). // Весы. 1908. № 8. С. 104–105. Ср. восходящий к этой статье пассаж: Тугенхольд Я. Город во французском искусстве XIX века // Современный мир. 1910. № 8. С. 153.

¹⁹ Тугенхольд Я. Указ. соч. С. 153.

²⁰ Henri de Reigner. „Stephane Mallarmé”. R vue de Paris. Octobre. 1898 (прим. автора).

²¹ Баулер А. Указ. соч. С. 62, 68.

принципов Малларме, однако в силу того, что в комплексе текстов Лившица речь идет о комодѣ и о его шифровке, мы полагаем, что именно сонет «*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...*» и связанный с ним ироничный автокомментарий являлись той исходной точкой, от которой отталкивался новоиспеченный футурист²². Поэт поставил себе несколько более трудную задачу. Несмотря на всю сложность и непонятность сонета Малларме, его реальный план все же поддается хотя бы приблизительному вычленению. В случае с «Теплом» не так: едва ли читатели-современники могли догадаться, что на самом деле описывают эти стихи.

Правильнее было бы сказать, при этом, что для «Тепла» важен не столько сонет «*Ses purs ongles...*» сам по себе, сколько соотношение поэтического текста и реплики, его поясняющего²³. Сочиняя «Тепло», Лившиц помнил о случае взаимосвязи окончательного варианта поэтического текста и, условно говоря,

²² Следует добавить, что во французской поэзии был текст А. Рембо «*Le Buffet*» (публ. 1888 г.), поэтизирующий близкий предмет мебели. В основе этого стихотворения, которое не представляет проблем для понимания, лежит изображение буфета как старика (с сохранением исходного плана). Оригинал и перевод см.: *Рембо А.* Поэтические произведения в стихах и прозе. На фр. яз. с параллельным русским текстом. М. 1988. С. 110–111. Интересно, что в переводе М. Гордона говорится о комодѣ: «О старый наш комод!» (*Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М. 1982. С. 333–334).

²³ Соблазнительно связать автокомментарий Лившица с известным письмом Малларме. 18 июля 1868 г. он, комментируя свой замысел, писал А. Козалису: «Сонет, который пришел мне в голову однажды этим летом, взят из задуманного мной труда „О слове”: он написан наоборот, я хочу сказать, что смысл, если таковой имеется (но я бы утешился, если бы его и не было, благодаря той дозе поэзии, которая в нем содержится, так мне, во всяком случае, представляется), возникает благодаря внутреннему миру самих слов. Если проговорить его несколько раз, кажется, что произносишь заклинание. / Тем самым я признаю, что в нем мало „пластики”, о которой ты меня просишь, но по крайней мере он как нельзя более „черно-белый” и, мне кажется, хорошо будет сочетаться с офортом, полным мечты и пустоты. / Представь себе ночь, открытое окно, ставни распахнуты; в комнате никого нет, хотя раскрытые ставни и придают ей жилой вид, и в вопросительной пустоте комнаты без мебели — угадывается только контур полок — резкая рама зеркала: картина борьбы и смерти, и в глубине бездонного стекла — призрачное отражение звезд Большой Медведицы, которое связывает это оставленное людьми жилище с одним лишь небом. / Я выбрал сюжет этого сонета так, чтобы он ничего не значил и многократно отражался в самом себе, потому что мое будущее творение столь продуманно и иерархически упорядоченно отображает по мере сил Вселенную, что я не мог бы, не нарушив всего образного строя, извлечь какую-то часть из целого, — да там и нет ни одного сонета» (*Малларме С.* Указ. соч. С. 395).

Ключом ко всему является третий абзац процитированного письма, в котором Малларме раскрывает «реальный» план всего стихотворения (отметим, что речь идет о более раннем варианте известного сонета, который впоследствии несколько изменил свой образный строй). Нельзя не отметить быющее в глаза структурное сходство с автокомментарием из «Полутораглазого стрельца». Однако при всей соблазнительности сопоставления двух текстов, мы вынуждены констатировать, что Лившиц не мог читать приведенного письма: оно было опубликовано лишь в 1977 г. Позволим высказать догадку, что содержание письма каким-то образом было известно в литературных и худо-

его замысла у Малларме и пытался перенести подобный литературный механизм на почву русского авангарда и одновременно усовершенствовать его. Иными словами, отталкиваясь от почти тождественного поэтической интенции (описать предмет мебели) и как бы соревнуясь с Малларме, поэт создает принципиально другой текст, в котором на реальный план ничто не намекает и только после прочтения комментариев некоторые лексемы могут ретроспективно оказаться сигналами исходных элементов (так, например, прилагательное «ореховый» может оказаться не метафорой, связанной с цветом кожи, а характеристикой комода, тогда как слово «живот», которое сначала понимается в прямом смысле, оказывается метафорой). Вероятно, именно так в представлении Лившица выглядело ученичество у французских поэтов: трансплантация исходного замысла с принципиально иным его разрешением. На это, по-видимому, накладывается представление о литературных спорах разных течений. Повторение Малларме привело бы к созданию символистского стихотворения, в «Тепле» же Лившиц отказывается от совмещения различных планов и таким образом создает футуристический текст.

I.2. Совмещение двух планов характерно не только для знакового текста французского символизма — «*Ses purs ongles...*», но и для ряда стихотворений русских символистов. Так, например, можно вспомнить знаменитое «Творчество» В. Брюсова, впервые опубликованное в сб. «Русские символисты. Лето 1895 г.» (М., 1895). Оно, как и разбираемые выше стихи, строится по принципу загадки, причем в тексте нетрудно найти слова, сигнализирующие о его реальном плане — ночной комнате (взгляд читателя останавливается то на стене, то на окне):

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко звучной тишине...²⁴

«Большая комната. Сумерки. Фонари за окнами. Тени пальм на белой кафельной печи: это во внешнем. И все та же любимая, неизменная, но неясная „мечта“ — внутри» — пронизательно писал об этих стихах В. Ходасевич²⁵. «Творчество», в свое время провозглашенное «верхом бессмыслицы»²⁶, «вос-

жественных кругах Парижа и через Экстер могло дойти до Лившица, однако никаких сведений нам пока обнаружить не удалось.

²⁴ Брюсов В. Избранные сочинения в 2 тт. Т. 1. М. 1955. С. 44.

²⁵ Ходасевич В. «Juvenilia» Брюсова (1914) // Ходасевич В. Собр. соч. в 4 тт. М. 1996–1997. Т. 1, С. 404. См. также фрагмент из «Некрополя»: Там же. Т. 4. С. 21.

²⁶ Ходасевич В. Указ. соч. Т. 4. С. 21.

производит творческое видение реальности сообразно со здоровыми законами отражения действительности, но в зашифрованном виде, понятном только узкому кругу близких автору читателей»²⁷. По сути, на смешении реального плана и плана творческого восприятия реальности и строится этот знаменитый текст, от которого «тянутся весьма заметные нити к законченному субъективизму школы Малларме»²⁸.

Как кажется, уместно было бы вспомнить и поэзию Анненского: для него поэтическая техника Малларме была очень важна. Так, например, стихотворение «Идеал» (опубл. 1904) вполне вписывается в намеченную выше тенденцию:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия²⁹.

Нетрудно заметить, что здесь реальный план подается как загадка, окончательно отгадываемая лишь к концу второй строфы. По большому счету, разгадка здесь не такая уж и сложная (библиотечный зал)³⁰, однако читателя, вероятно, сначала может сбить с толку заглавие стихотворения. Интересно, что, как и в приведенных выше стихах, в тексте Анненского зашифровано закрытое помещение, правда, поэт несколько отклоняется от складывающейся традиции и описывает не частное пространство комнаты, а публичное пространство библиотеки.

В стихотворении Анненского слово «ребус», на первый взгляд, относится к содержанию стихотворения. Однако можно заметить, что авторское видение мотивирует форму стихотворения: поскольку постылое бытие непонятно, поскольку оно как бы не поддается разгадке, то и поэтика стихотворения воплощается в форме загадки. Иными словами, «ребус» одновременно и соотносится с содержанием текста, и маркирует его поэтику. В связи с этим нельзя исключать, что слово «ребус» из стихотворения-загадки отзывается в полемическом контексте в автокомментарии Лившица:

Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет,
«чтобы не узнали», был для меня в ту пору грозным предостережением.

²⁷ Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М. 2010. С. 64–65.

²⁸ Поступальский И. Поэзия Валерия Брюсова // Брюсов В. Избранные стихи. М.-Л. 1933. С. 24.

²⁹ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 59.

³⁰ Точнее — «библиотечная зала в сумеречный час», согласно авторской карандашной пометке. См.: Лавров А., Тименчик Р. Ин. Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л. 1983. С. 68.

Как «сдвинуть» картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям?»³¹

Конечно, было бы неправильно утверждать, что замысел «Тепла» полемичен только по отношению к Анненскому — речь идет о целом корпусе стихотворений, в которых одновременно совмещаются два плана, причем реалии текстов связаны с замкнутым пространством (комната или читальный зал).

Итак, отталкиваясь, прежде всего, от Малларме, но также подразумевая и русскую символистскую традицию, Лившиц создает экспериментальное стихотворение, в котором реальный план принципиально не вычленяется без специальных пояснений. По-видимому, мы вправе утверждать, что поставленную и разрешенную поэтом задачу можно отнести к разряду исключительно внутренних достижений. Действительно, предположение о полемичности исходного замысла Лившица возможно только благодаря позднему автокомментарию, и ни один читатель «Тепла» до выхода в свет «Полутораглазого стрельца» не мог бы предположить, о чем в действительности говорится в стихотворении. Впрочем, даже в мемуарах, написанных спустя много лет после описываемых событий, поэт раскрывает не все карты: несмотря на то, что Лившиц подробно объясняет механизм сочинения стихотворения, о Малларме он говорит лишь вскользь, подводя итог проделанной работе! Иными словами, Лившиц никогда не стремился в полной мере раскрыть свой опыт трансплантации французской поэзии, хотя и давал такую возможность читателям его воспоминаний.

1.3. В данном контексте чрезвычайно важен еще один эпизод первой главы «Полутораглазого стрельца». Речь идет об общении Лившица с Бурлюком на пути в Чернянку:

Заговорили о стихах. Бурлюк совершенно не был знаком с французской поэзией: он только смутно слышал о Бодлере, Верлене, быть может, о Малларме.

Достав из чемодана томик Рембо, с которым никогда не расставался, я стал читать Давиду любимые вещи...

Бурлюк был поражен. Он и не подозревал, какое богатство заключено в этой небольшой книжке. Правда, в ту пору мало кто читал Рембо в оригинале. <...> Мы тут же условились с Давидом, что за время моего пребывания в Чернянке я постараюсь приобщить его, насколько это будет возможно, к сокровищнице французской поэзии. К счастью, я захватил с собой, кроме Рембо, еще Малларме и Лафорга <курсив наш — П. У.>

³¹ Отношения Лившица к стихам Анненского — тема для отдельного исследования, которая не входит в задачи данной статьи. Отметим, что к моменту написания «Тепла» Лившиц был знаком с его творчеством, что видно хотя бы из приведенного выше фрагмента автобиографии. Согласно воспоминаниям Ю. К. Терапиано, относящимся к более позднему времени (конец 10-х — начало 20-х гг.), именно Бенедикту Лившицу «киевская молодежь была обязана открытием поэзии Иннокентия Анненского» (Терапиано Ю. Встречи 1926–1971. М. 2002. С. 21).

Время от времени Бурлюк вскакивал, устремлялся к противоположному окну и, вынув из кармана блокнот, торопливо что-то записывал. Потом прятал и возвращался.

Меня это заинтересовало. Он долго не хотел объяснить, но в конце концов удовлетворил мое любопытство и протянул мне один из листков. Это были стихи. Крупным, полупечатным, нечетким от вагонной тряски почерком были набросаны три четверостишия.

Трудно было признать эти рифмованные вирши стихами. Бесформенное месиво, жидкая каша, в которой нерастворенными частицами плавали до неузнаваемости искаженные обломки образов Рембо. <...>

«Как некий набожный жонглер перед готической мадонной», Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кошунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир. Вот она, настоящая плотоядь! Облизывание зубов, зияющий треугольник над коленом: «Весь мир принадлежит мне!» Разве устоят против подобного чудища Маковские и Гумилевы? Таким тараном разнесешь вдребезги не только «Аполлон»: от Пяти углов следа не останется.

И как соблазнительно это хищничество! Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежеванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, — он весь, он весь твой!» (С. 317–318).

Приведенный эпизод необходимо рассмотреть и в биографическом контексте, и с точки зрения поэтики «Полутораглазого стрелца». В первом случае мы можем реконструировать внутренние обстоятельства сочинения «Тепла». Лившиц, давно искавший новых путей развития русской поэзии, вдохновился случаем Бурлюка (вдруг показавшего возможный вариант работы с наследием европейской лирики) и поставил перед собой задачу так использовать исходный материал, чтобы он не казался заимствованием и, с другой стороны, чтобы связь с ним не порвалась хотя бы на уровне замысла. Иными словами, Бурлюк собственным примером спровоцировал Лившица на подобный эксперимент.

На уровне поэтики мемуаров два эпизода сочинения стихов резко противопоставлены. В случае с Бурлюком речь идет о бессознательном творчестве, о мгновенной психологической реакции на новые образы. Результат этого процесса можно назвать только «рифмованными виршами», а не стихами. Сочинение же «Тепла» описывается как сверхрациональный и интеллектуальный процесс, продуманный до мельчайших деталей. Несмотря на то, что эпизод с Бурлюком подается весьма поэтично и акцент с результата подобной деятельности переносится на процесс сочинения, в этом описании можно увидеть своего рода шпильку в адрес Бурлюка, или, говоря точнее, претензию к поверхностности его творчества³².

³² В этой связи любопытен еще один сюжет, связанный с сонетом Малларме, который, по-видимому, косвенным образом повлиял и на другие тексты Лившица. Дело в том, что

Механизм работы Лившица с текстами Малларме, будь он проговорен в воспоминаниях, только бы усилил контраст двух эпизодов, поскольку в этом случае они уравнивались бы исходной точкой: французской поэзией. Ирония в описании Бурлюка и глубинная претензия к нему выгляди бы, в таком случае, еще более остро. Вероятно, нежелание задевать бывшего друга, напечатавшего к тому же первую главу воспоминаний отдельным изданием в Америке, было еще одной, впрочем, не столь веской, причиной умолчать о своем исходном замысле. Тем не менее, если наше построение верно, мы можем констатировать, что Лившиц оставлял внимательному читателю мемуаров возможность лучше понять авторскую оценку футуристической поэзии. При всем восхищении Бурлюком как организатором футуристического процесса, Лившиц скорее скептически относится к его творчеству и в воспоминаниях неоднократно намекает, что футуристическая поэзия могла бы пойти по другому, предлагаемому им, пути³³. Контрастность двух эпизодов «Полутораглазого стрелца» — наглядное воплощение этой идеи.

II.1. Как кажется, неслучайно при описании сочинения стихов отцом русского футуризма всплывает имя Гумилева: «Разве устоят против подобного чудища Маковские и Гумилевы? Таким тараном разнесешь вдребезги не только «Аполлон»: от Пяти углов следа не останется». Тот факт, что поэтика футуризма формировалась, взаимодействуя с другими литературными течениями, давно не вызывает никаких сомнений. Мы полагаем, что и «Тепло» — своего рода футуристический манифест Лившица — полемически связано не только с Малларме и некоторыми стихами русских символистов, но и с акмеистической поэтикой. Обратимся еще раз к автокомментариям:

в «Ses purs ongles...» представлена редкая рифмовка на ix / ух / ixe, и, что не менее важно, это произведение так и называют: «сонет на „икс”» (*Малларме С.* Указ. соч. С. 17.). В сборнике «Молоко кобылиц» Лившиц напечатал два стихотворения — «Целитель» и «Некролог» (С. 25–26), однако там у них не было заглавий и они были объединены в цикл «Слова на эро». По мнению комментаторов поэта, эти стихи являлись, «возможно, полемическим „ответом” на экспериментальные ст-ния Д. Бурлюка, напечатанные в ДЛ-I <«Дохлой Луне», 1-е изд.-II. У>, „Без Р”, „Без Р и С” и построенные на разработанном им принципе „звуковой инструментовки”» (С. 562).

Между тем, генетически цикл «Слова на эро» может восходить все к тому же сонету Малларме, с той оговоркой, что Лившиц не следует за французским поэтом, а ставит перед собой уже в других текстах некоторые подобные формальные задачи. Генезис, впрочем, не отменяет полемики с Бурлюком, которая восходит, по-видимому, к совместному чтению Бурлюком и Лившицем французских поэтов и их разговорам в Чернянке. Разное видение французского поэтического наследия воплотилось вначале в поэтической полемике, а затем, много лет спустя, в двух противопоставленных эпизодах сочинения стихов в «Полутораглазом стрелце».

³³ В этой связи очень важна статья поэта «Освобождение слова», в которой Лившиц формулирует свое видение футуристического процесса. См. подробнее: *Успенский П.* «Освобождение слова» Бенедикта Лившица в контексте идей поэта и его современников. // Сборник Матице Српске за Славистику. № 81. Београд, 2012. С. 53–68.

Как «сдвинуть» картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям? <...>

Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало *сделать* ее *коррелятом* первой, взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики.

Со своей задачей Лившиц, несомненно, справился. В «Тепле» создана «вторая семантическая система», которая соотносится с исходным замыслом, но не превращает стихотворение в загадку или шараду. Иными словами, эти стихи можно прочесть и без автокомментариев: согласно замыслу поэта, их образный ряд вполне самодостаточен. Более того, именно так (до выхода в свет «Полутораглазого стрельца») приходилось читать «Тепло» современникам, которые не догадывались о наличии второго дна³⁴.

Что же нам дает «закрытое», без привлечения внетекстовой информации, прочтение стихотворения? Можно предположить, что в «Тепле» речь идет о жизни некоего человека, который убивает бушмена, а потом, поиграв с ребенком, мирно простирается ниц и засыпает. За счет своей усложненности текст действует на нас ассоциативно, он как бы разбивается на «слова-сигналы», и именно они выстраивают в нашем сознании зрительный ряд. Нетрудно заметить, что в стихах описывается некий архаический или первобытный нецивилизованный мир (к области цивилизации относится только «парус», однако, убранный в сравнение, он не меняет общей картины). Действительно, опорные смысловые точки трех строф — смерть/убийство; детство («дитя», «объятья») и сон (сопряженный с опасностью, исходящей из ночного мира). Отметим, что в каждой строфе содержится смысловой зачаток следующего четверостишия. Так, «старушечьи заботы» в 4 строке трансформируются — по тематическому контрасту — в «пенту дитяти». Тема «сна», возникающая в 8 строке, подхватывается в 9: «И, мирно простираясь ниц...». Конец стихотворения возвращает нас к началу. Строка «сверлит отверстия глазниц», содержащая в себе экспрессивное описание физиологического ощущения, связывается с не менее экспрессивным началом: «Вскрывай ореховый живот...».

Упоминание «бушмена» неизбежно придает стихотворению (особенно с учетом вышесказанного) африканскую тематику. Для современников, таким образом, «Тепло» могло связываться, при всей важности африканской темы для русского авангарда, с творчеством Н. Гумилева.

Действительно, к моменту написания стихов Лившица уже была издана книга «Романтические цветы», в которую входили африканские стихотворе-

³⁴ По-видимому, такого рода прочтением следует назвать стихотворение А. Крученых «Тропический лес»: «пробуждается и встает / в белых клубках негр / смотрит на круглый живот...» (*Крученых А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. Сост., подг. текста и прим. С. Р. Красицкого. СПб. 2001. С. 70). См. подробнее: *Успенский П.* К вопросу об отношении Б. Лившица к заумному языку (Лившиц и Крученых). // Сборник статей по материалам конференции, посвященной 125-летию со дня рождения А. Е. Крученых. М. В печати.

ния — «Жираф», «Носорог», «Озеро Чад». В первом издании следующего сборника поэта — «Жемчуга» (1910 г.) — эти стихи образовывали цикл «Озеро Чад». Недавно вышли и написанные весной 1910 г. «Абиссинские песни» («Антология». М.: Мусагет, 1911 — с рецензией в: Аполлон. 1911. № 7)³⁵. Экзотизм Гумилева, по-видимому, бросался в глаза современникам и мог связываться именно с увлечением Африкой. Так, например, в незаконченной поэме Хлебникова «Передо мной варился вар...» (осень 1909 г.) Гумилеву посвящены следующие строки: «Молодой поэт с торчащими усами, / Который в Африке / Видел изысканно пробегающих жираф к реке, / К нему подошел...»³⁶. Нельзя исключать, что эти стихи Лившиц мог читать в Чернянке, где он с Бурлюком разбирал бумаги Хлебникова³⁷.

Нет никаких сомнений, что Лившиц, внимательно читавший современные ему журналы и сборники стихов, следил за творчеством Гумилева. Познакомились поэты еще в Киеве в конце ноября 1909 г. (знакомство было связано с вечером современной поэзии «Остров искусств»³⁸), и Гумилев, отправляющийся после недолгого пребывания в Киеве в африканское путешествие, предложил Лившицу сотрудничество в «Аполлоне»³⁹. Был у поэтов и общие знакомые: В. Эльснер, А. Экстер (по-видимому, Лившиц был знаком к этому времени и с Ахматовой).

Вероятно, все это время Гумилев оставался в фокусе внимания Лившица. Об этом свидетельствует тот факт, что, уже будучи полноправным «гилейцем», поэт 27 сентября 1912 г. написал Гумилеву письмо, в котором видна попытка сотрудничества с «Цехом поэтов»: для № 1 журнала «Гиперборей» Лившиц предлагал два стихотворения — «Пьянитель рая» и «Предчувствие». Однако Н. Гумилев, М. Лозинский и С. Городецкий вынесли резолюцию — «отказать» (С. 632, прим. 50). Косвенно на важность для поэта знакомства с Гумилевым указывает тот факт, что во всех автобиографиях Лившиц отмечал, что в 1910 г. он остановится сотрудником петербургского «Аполлона» (С. 549).

Не менее важно, что стихи, которые будетлянин предлагал для «Гиперборея», по своей поэтики приближаются к творчеству главы «Цеха поэтов»:

³⁵ См.: Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Сост., подг. текста и прим. М. Д. Эльзона. СПб. 2000. С. 628, 646. Необходимо отметить, что к разработке африканской темы обращался в нескольких стихотворениях и В. Брюсов («В ночной полумгле», «Опять сон»). Возможно, что «Опять сон» написано под влиянием Гумилева: Клинг О. Указ. соч. С. 88–89.

³⁶ Хлебников Вел. Неизданные произведения. Ред. и комм. Н. Харджиева, Т. Грица. М. 1940. С. 198–199.

³⁷ Вариант начальных строк поэмы Д. Бурлюк поместил в сборнике Хлебникова «Творения» (1914 г.), составленном на основе хранившегося у него собрания рукописей поэта (С. 616, прим. 17; Хлебников Вел. Неизданные произведения. С. 422). Возможно, в собрании Бурлюка были и приведенные выше строки.

³⁸ См. о вечере подробнее: Тименчик Р. «Остров искусства». Биографическая новелла в документах // Дружба народов. № 6. 1989. С. 244–253.

³⁹ Лукницкая В. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л. 1990. С. 104.

«И, дольней песнию томимы, / Облокоются на облака, / Фарфоровые херувимы / Во сне качаются слегка» («Пьянитель рая»; С. 53); «Расплещутся долгие стены, / И вдруг, отрезвившись от роз, / Крылатый и благословенный / Пленитель жемчужных стрекоз...» («Предчувствие»; С. 59). Думается, это свидетельствует о том, что Гумилев все это время оставался в орбите Лившица.

С учетом важности для Лившица стихов Гумилева, одна из доминант которых — экзотизм, «Тепло» можно рассматривать как своего рода полемическую реакцию на разработку африканской темы главой «Цеха поэтов». При общем африканском колорите «Тепла» и текстов акмеиста, в стихах, конечно, больше различий. Помимо очевидного стилистического несходства (так, в «Абиссинских песнях» отсутствует рифмовка; в них представлены разнообразные экзотические названия), на глубинном уровне различаются и концепции поэтов. Для Гумилева африканский мир находится в сложных взаимосвязях с Западной цивилизацией: «Хуже обезьян и носорогов / Белые бродяги итальянцы»; «И выходит из шатра европеец, / Размахивая длинным бичом. <...> У него такое нежное тело / Его сладко будет пронзить ножом!»⁴⁰. В гумилевскую концепцию абиссинского мира инкорпорирована идея Запада, и несмотря на то, что в двух текстах из четырех («Занзибарские девушки» и, видимо, «Пять быков», с той оговоркой, что не совсем понятно, какому «богачу» служил герой стихотворения) отсутствуют лексемы, маркирующие наличие западного мира, очевидно, что для цикла в целом чрезвычайно важно наличие другой культуры. Можно сказать, что Гумилев описывает абиссинский мир уже в той стадии, когда он находится в сложных взаимоотношениях с европейской цивилизацией и когда он испытал ее влияние.

Сказанное применимо и к стихам из «Романтических цветов», перепечатанных позже в «Жемчугах». В «Озере Чад» западная цивилизация является частью смысловой оппозиции Востока и Запада: «А теперь, как мертвая смоковница, <...> / Я ненужно-сучная любовница, / Словно вещь, я брошена в Марселе...». «Жираф» и «Носорог», в свою очередь, обращены к собеседнику, не знающему африканского мира, которому рассказывается об экзотических явлениях: «Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд, / И руки особенно тонки, колени обняв. / Послушай...; И как я тебе расскажу про тропический сад...; Ты плачешь? Послушай...»; «Видишь, мчатся обезьяны...; Видишь общее смятенье, / Слышишь топот?»⁴¹.

Не так у Лившица. Африканский мир подается скорее как некая абстракция. Он никак не соотносится с миром Запада и является герметичным образованием. Для поэта важно описать его как «вещь в себе», замкнутую реальность, существующую по своим первобытным законам. Несомненно, в «Тепле» описывается более архаичный мир, чем у Гумилева. Именно в моделировании архаики при разработке африканской темы Лившиц, с нашей точки зрения, отталкивается от стихов главы «Цеха поэтов».

⁴⁰ Гумилев Н. Указ. соч. С. 198–200.

⁴¹ Гумилев Н. Указ. соч. С. 114–116.

Поэтический мир «Тепла», по-видимому, связан с «востокофильством» Лившица, и это напрямую соотносится с основными манифестируемыми тенденциями русского авангарда. Напомним, что понятие Востока для русского футуризма включало в себя и африканский мир, и архаические культуры, иными словами, почти все, что так или иначе было противопоставлено культуре Запада. Таким образом, «Тепло» можно рассматривать как стихи, написанные на скрещении двух литературных кодов. С точки зрения идеологии в нем можно увидеть кубофутуристический текст, с точки зрения тематики и поэтики — стихотворение, затрагивающее акмеистический код и полемизирующее с ним.

II.2. Своеобразная полемика Лившица с Гумилевым, возможно, имела свою предысторию. Осенью 1911 г. в только что организованном киевском литературном еженедельнике «Лукоморье» Лившиц опубликовал нехарактерные для его творчества шуточные стихи «Восток. Антология азиатской любви»:

НЕПАЛ

Леила.

О, Леила!

В твоих устах:

Связка барейтского жемчуга,

Глоток ширазского вина,

Аромат тибетского мускуса;

Мускус Тибета — твоё дыхание,

Вино Шираза — твоё слюна,

Жемчуг Барейша — зубы твои,

О, Леила!

О, Леила!

В твоих глазах:

Черные бриллианты Индостана,

Узорные шелка Лагора,

Пламя Фузи-Ямы;

Пламя вулкана — их блеск,

Шелка Лагора — их бархатистость,

Бриллианты Индостана — их цвет,

О, Леила!

О, Леила!

В сердце твоём:

Все желтые кобры Бирмании,

Все смертельные грибы Бенгала,

Все ядовитые цветы Непала;

Ядовитые цветы — твои признания <,>

Смертельные грибы — твои поцелуи,

И желтые кобры — твои измены,

О, Леила!

ПЕРСИЯ

Я хотел бы спрятаться в своих стихах, чтобы целовать твои губы, каждый раз, когда ты поешь мои стихи.

Розы.

Абу-Ишаак

Я не знаю на земле ничего драгоценнее роз: это — аромат неба, цветущий под нею. Скажи мне, торговец розами, зачем продаешь ты свои цветы? Чтобы выручить деньги? Но на них что купишь ты ценнее роз?

АРАВИЯ.

Слезы.

Аноним школы. *Эбн-Эль-Фарара.*

1. Белые слезы.

Она мне сказала:

— «Почему твои слезы белого цвета?»

Я ответил:

— «Возлюбленная моя, я плачу так давно, что слезы мои побелели, как побелели мои волосы».

2. Черные слезы.

Она мне сказала:

— «Почему твои слезы черного цвета?»

Я ответил <:>

— «Слез у меня уже нет. Это тают от плача мои зрачки».

Двустиише.

Эбн-Эль-Хааб

Она мне сказала:

— «На щеках твоих, чернея, пробивается борода: от этого дурнеют и самые красивые лица».

Я ответил:

— «Ты воспламенила сердце мое. И в дыме этого пламени чернеет лицо мое»⁴².

В первом стихотворении характерная пестрота образов восточной поэзии пародируется Лившицем обилием экзотических для европейского читателя слов. В персидских и аравийских стихах комический эффект достигается иным образом: характерная любовная тематика передается поэтом прозаическими миниатюрами. Вообще, восточную поэзию отличает четкость и сложность ритмических форм, которая у Лившица отсутствует⁴³.

⁴² Лукоморье. Киев, 1911. № 1. С. 11. Журнал начал выходить осенью 1911 г. В редакционном письме, помещенном в №3, в котором речь идет об актуальном для сотрудников литературном скандале, возникает дата 21 октября. С учетом того, что «Лукоморье» позиционировался как еженедельник, выход первого номера можно условно датировать началом октября. См. также: *Успенский П.* Киевский круг Бенедикта Лившица: 1907–1914 // Егупец. № 21. Киев, 2012. С. 251–256.

⁴³ Благодарим за консультацию С.Е. Шешенина.

«Розы», по-видимому, являются подстрочником из реально существовавшего стихо-

Не вполне понятна прагматика этого небольшого поэтического цикла. Как кажется, здесь одновременно работает два литературных контекста. Ближайшим другом Лившица этого времени был киевский поэт и переводчик Владимир Эльснер (именно ему посвящена «Флейта Марсия»). Эльснер, многим современникам запомнившийся как сноб и эстет⁴⁴, писал вычурные стихи и интересовался зарубежной поэзией (так, например, он известен как один из первых переводчиков Рильке).

В контексте восточных стихов Лившица интерес может представлять письмо Эльснера к Брюсову, написанное, по-видимому, в 1911 г.:

В данный момент я изучаю поэтов Востока (Китай. Япония. Персия. Аравия. Индия) по французским, немецким и английским источникам>. Непосредственно с этим мною задумана книга примитивов как европейских<,> так и других народов — литературы которых не достигли пышного мирового расцвета. Особо интересны<,> на мой взгляд<,> зачатки лирики наций, вся сила которых ушла в эпос (Исландская лирика)⁴⁵.

Прагматика стихов Лившица, таким образом, может проясняться: несмотря на интерес к Востоку, поэт считал, что адаптация восточной поэзии — ту-

творения. В 1904 г. Б. В. Бер написал стихи «Из персидского поэта Абу-Ишак Кисаи»: «Роза — лучший дар небесных, / Радость жизни льющих рек. / Между розами и худший / Благодарен человек. // Мальчик, мальчик, ты за деньги / Эти розы продаёшь: / Драгоценней роз на свете / Что ж на деньги ты найдёшь?» (*Бер Б. В.* Сонеты и другие стихотворения. СПб. 1907. Цит. по сайту «Поэзия Московского Университета от Ломоносова и до...» [<http://www.poesis.ru/poeti-poezia/ber/verses.htm#15>]). Как мы видим, у Лившица представлен прозаический вариант этого текста. Очевидно, что подобная запись персидского стихотворения лишает его оригинальности: отсутствие ритмического рисунка подчеркивает простоту содержания стихотворения. Иными словами, Лившиц дискредитирует ценность поэтического текста, переводя его в прозаический контекст.

⁴⁴ См., например, воспоминания Л. Ф. Жегина: «Эльснер был любитель западноевропейской культуры, преимущественно немецкой, и имена поэтов и художников современных и старых (Рильке, Стефана Георге, Роденбаха, Новалиса и Тика, <...> Лохнера и Босха) не сходили с его уст. Все это импонировало неопитам и крайне раздражало Чекрыгина. Смысл речей Эльснера был таков: «Богатыри — не мы, где уж нам уж...» (при общем восприятии всего сквозь призму поверхностного и безнадежно пустого эстетизма)» (*Харджиев Н.* Статьи об авангарде. В 2 тт. М. 1997. Т. 1. С. 183).

⁴⁵ Анализируя «Тепло», М. Л. Гаспаров сравнил моделирование образного ряда текста с кенningами — основными приемом исландской скальдической поэзии: «...не совсем ясна разница между понятиями „абберация первой степени“, как „медлительные палач бушмена = экономка у комода“ и „абберация второй степени“, как „павлиний хвост = снежный вихрь за окном“. <...> Может быть, имелся в виду пропуск метафорического звена: „павлиний хвост = диск = вихрь“, но тогда это не очень наглядный образец. Представить себе метафорический ряд, постепенно усложняемый по этому признаку, вполне можно, это будет похоже на ряд усложняющихся кеннингов, от двухчленного до сверхмногочленного» (*Гаспаров М.* Указ. соч. С. 205).

Благодаря письму Эльснера мы можем предполагать, что и Лившиц был знаком с исландской поэзией (близкие друзья, несомненно, делились друг с другом литературными интересами) и ее техника, действительно, отразилась в «Тепле».

Источник: ОР РГБ. Ф. 386. К. 110. Ед. хр. 1. Л. 10б.

пиковый путь развития русской лирики, особенно в техническом аспекте, который в «Антологии азиатской любви» он старается свести к минимуму. Мы можем полагать, что публикация в «Лукоморье» — своего рода спор Лившица со своим другом, практический ответ на его теоретический интерес. Отметим, что это не противоречит «востокофильству поэта»: оно всегда скорее манифестировалось им, тогда как в области поэтической техники он использовал достижения европейской лирики (в этом смысле чрезвычайно показательно, что у «Тепла» есть французский претекст).

С другой стороны, «Непал» — первое стихотворение шуточного цикла — можно рассмотреть в другом литературном контексте. В нем, как кажется, используется тот же прием, что и в стихах Гумилева, но в пародийном и утрированном виде: географическая экзотика передается обилием экзотических для европейского читателя слов. Иными словами, текст «О, Леила!» вполне можно рассматривать как своего рода пародийный отклик на экзотическую и романтическую по своей сути раннюю поэтику Гумилева, в которой Лившиц увидел лишь стилистическую вычурность.

Таким образом, возможная полемика Лившица с Гумилевым состоит из двух фаз. В первом случае — в «Непале» — поэт сгущает и пародирует характерные приемы «мэтра». Спустя несколько месяцев в «Тепле» Лившиц предлагает альтернативное понимание и разрешение африканской темы.

По всей вероятности, к раннему Гумилеву у Лившица были сходные претензии, что и к Бурлюку. В обоих случаях речь идет о поверхностности: Гумилев увлекается лишь внешней экзотикой, Бурлюк — своим первым впечатлением от Рембо, которое немедленно порождает «рифмованные вирши». «Тепло» в таком случае одновременно полемично по отношению и к стихам Гумилева (в плане выражения), и к раннему футуризму в лице Бурлюка (в плане исходного поэтического замысла и его воплощения).

Не потому ли именно «Теплу» поэт посвятил свой автокомментарий в «Полутораглазом стрельце», что этот текст воспринимался им как узловый, полемичный сразу к нескольким литературным явлениям (Малларме, русский символизм, Гумилев, Бурлюк) и потому являющийся своего рода манифестом футуристической поэтики?

Наконец, попробуем ответить на вопрос: почему все же Лившиц расшифровал спустя много лет в воспоминаниях свои стихи? Видимо, для него было важно не только осознать русский футуризм как целостное явление, но и напомнить о конкретных механизмах порождения стихов. Убирая в подтекст свой опыт работы с текстами Малларме, Лившиц, на протяжении многих страниц то и дело упоминающий французскую поэзию (так, что у читателя не остается сомнений в ее важности для футуризма), загадал читателям «Полутораглазого стрельца» очередную загадку, решение которой позволило бы хотя бы в минимальной мере скорректировать роль поэта в развитии русского авангарда.