

Д. В. КУЗЬМИН

МОНОСТИХ: МЕЖДУ ДОПИСЫВАНИЕМ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО И ОТСЕЧЕНИЕМ ЛИШНЕГО

Легитимация однострочного текста происходила в русской поэзии в несколько этапов и завершилась лишь к 1980-м годам. Конспективно говоря¹, публикация Валерием Брюсовым в 1895 г. знаменитого *О закрой свои блѣдныя ноги* [РС: 13] привела к широкой дискуссии, в которой на протяжении первых 20 лет доминировало непонимание и неприятие, но начиная с 1913 г., сперва у авторов футуристической ориентации (впрочем, как радикальных, так и умеренных), а затем и у широкого круга других поэтов, от Константина Бальмонта до Ильи Сельвинского, однострочный текст стал функционировать как законная форма поэтического высказывания, не только разделяющая с многострочными произведениями данного автора устойчивые особенности авторского идиолекта, но и широко использующая самые различные уровни организации стихотворного текста, без акцента исключительно на самом факте однострочности. Затем в 1930-е годы, в рамках общего сворачивания модернистского проекта в русской литературе, моностих был фактически выведен из формального репертуара русской поэзии (единственная публикация конца 1930-х годов подверглась показательной критической экзекуции), а на рубеже 1950–1960-х годов он был переоткрыт заново во всех трех субполях русской литературы: стихами Василия Субботина и Романа Солнцева и штудиями Сельвинского в официальной литературе, экспериментами Алексея Хвостенко, Леонида Виноградова, Геннадия Айги и др. в неподцензурной литературе и трудами В. Ф. Маркова в эмиграции. К рубежу 1980–1990-х годов был накоплен достаточно обширный материал однострочных текстов, чтобы можно было говорить об их окончательном укоренении в культуре (в частности, русский моностих двух последних десятилетий никак не привязан к той или иной эстетической ориентации автора, тематическим предпочтениям, литературному поколению и т. п.).

Немногочисленные эпизоды истории русского моностиха, относящиеся к домодернистской (добрюсовской) эпохе, вполне могут быть квалифицированы как предыстория, не оказавшая существенного влияния на последующую традицию. Характерно, что даже самый известный из этих эпизодов — первый русский моностих, эпитафия Николая Карамзина *Покойся, милый прахъ, до радостнаго утра* (1792) [МЖ: 7] — ни разу не фигурировал

в спорах вокруг брюсовского демарша. На беспоследственность карамзинского моностиха может проливать свет раннее замечание Ю. М. Лотмана:

«Художественное восприятие этого моностиха подразумевает в читателе ясное чувство того, что перед ним в качестве законченного стихотворного произведения выступает отрывок <...> Но поскольку в этом, лишенном почти всех признаков поэзии, тексте читатель безошибочно чувствует поэзию, и очень высокую, автор тем самым утверждает мысль, что сущность поэзии вообще не в ее внешней структуре, что упрощение, обнажение текста поэтизирует его» [Лотман 1966: 40].

— объяснимое в контексте общих размышлений Лотмана о характере поэтических новаций Карамзина, оно кажется ничем не подкрепленным в отношении данного конкретного текста, в котором «признаки поэзии» — будь то «признаки стихотворности» в виде шестистопного ямба или «признаки поэтичности» в виде построения полустигий на перекличке эпитетов — налицо; однако мысль Лотмана о том, что однострочная эпитафия Карамзина отрывочна, что в ней по сути чего-то недостает для завершенности высказывания, возникает, по-видимому, как проекция на карамзинский текст 1792 года эстетики фрагмента, бурное развитие которой началось благодаря Фридриху Шлегелю и Новалису (для которых всякий «<ф>рагмент выступает <...> зародышем или проектом становящегося объективного целого» [Дубин 2002: 252]) буквально несколько лет спустя и наложило заметный отпечаток на трактовку малых жанров в романтической традиции. Между тем данный текст к романтической традиции не принадлежал — и в этом отношении характерно, что примеру Карамзина последовали, предназначая для публикации свои однострочные эпитафии, Гавриил Державин [Державин 1866: 490; Морозова 2010: 302] и Дмитрий Хвостов, а последнему принадлежит еще и заметка «О краткости надписей»², обосновывающая стремление к предельной лаконичности в эпитафическом жанре содержательными причинами: «Ни что не может быть простѣе и величественнѣе таковыхъ надписей. Истинная слава вѣрна и не требуетъ пышныхъ украшеній; она свѣтоносна сама по себѣ» [Хвостовъ 1804а: 154].

Принимаемая, по сути дела, по умолчанию привязка однострочного текста к эпитафическому жанру представляла собой общее место в литературной мысли классицизма задолго до того, как соответствующая практика возникла в России. Так, составленный Эдвардом Филлипсом, учеником и племянником Джона Милтона, толковый словарь «The New World of English Words» прямо определял моностих как однострочную эпиграмму [Phillips 1658: s. v. «Monostichia»], такое же определение дает составленный Антуаном ле Риваролем в самом конце XVIII в. «Dictionnaire classique de la langue française» [Rivarol 1828: 639]. Уже в XIX в. Дж. Г. Льюис замечал со ссылкой на Марциала, что «<t>he rarity of monostichs is owing to the difficulty of compressing into

one line all the circumstances necessary for the explanation of the joke, and the joke itself» (= редкость моностихов вызвана трудностью втискивания в одну строку всех обстоятельств, необходимых для объяснения шутки, и самой шутки), — также подразумевая, тем самым, жанровую определенность формы [Lewes 1845: 459 п. *]³. За пределами эпиграммы (и эпитафии как, с точки зрения истории, ее частного случая) классическая западная поэзия моностиха, видимо, не знала. Именно этому положению вещей предстояло измениться в эпоху модернизма, вместе с окончательным распадом жанровой системы, однако предвестия такой перемены начинают слышаться раньше.

13 февраля 1783 г. ежедневная французская газета «Journal de Paris», литературный отдел которой вел по большей части один из ее соредакторов Оливье де Корансе (1734–1810), опубликовала следующий материал:

«*Les quatre Saisons de l'année sous le climat de Paris, Poëme d'un feul vers; se trouve gratis à Paris, dans le porte-feuille d'un Gentilhomme fantaffin.*

Note préliminaire de l'Auteur.

N'en déplaise à MM. *Tompson & St. Lambert*⁴, dont je révère les talens, j'ose être persuadé qu'il n'y a jamais eu de véritable Printems dans cette partie de l'Europe que nous habitons.

Le charme de cette saison n'est connu que dans l'Asie Mineure dans l'Archipel & sur les côtes de la Méditerranée. Les Grecs nous ont appris à chanter le Printems & la tempête humide & glaciale qui règne assiduellement sur nos têtes nous apprend à nous en passer.

Le Rossignol ne chante point dans les environs de Paris; il gémit de froid & d'étonnement. Comment pourroit-il parler d'amour dans des nuits venteuses & gibouleuses, qui détruisent presque toujours la majeure partie de nos fruits & de nos plaisirs printaniers?

L'Été n'est, sous cette zone tempérée, qu'une tempête de feu & de soufflers

L'Automne qu'on veut vanter, est aride ou orageux, & permet à peine au peuple agriculteur de recueillir les moissons échappées au caprice destructeur du climat. A l'égard de l'Hiver, c'est à mes Lecteurs à juger si mon Poëme dit la vérité.

Au reste, si mon Ouvrage ne plaît pas à tout le monde, j'ose me flatter du moins, qu'il aura le mérite de n'ennuyer personne.

Les Saisons, Chant premier & dernier.

De la pluie & du vent, du vent ou de la pluie»⁵.

[JP: 181–182]

Четырьмя годами позже, в 1787 г. Пьер Жан-Батист Нугаре (1742–1823), плодовитый французский литератор, выпустил в Лондоне сборник анекдотов «Живая картина Парижа, или Забавные разности» («Tableau mouvant de Paris, ou Variétés amusantes»), где воспроизвел стихотворение вместе с предисловием⁶, прибавив также ценные сведения о его дальнейшей судьбе:

«UN Poëte, qui ne s'est fait connaître que sous le nom de *Rimaillet*⁷, Membre d'une Société de gens de Lettres, a proposé d'ajouter un vers à ce Poëme unique dans son espèce, dont les Anciens n'ont eu aucune idée, & qui peut faire époque dans notre Littérature. — Voici en quoi consiste le changement que voudrait faire M. Rimaillet:

Dans les quatre faïsons à Paris l'on effluie
De la pluie & du vent, du vent & de la pluie.

Un autre Poëte, grand amateur de la précision, bien loin d'ajouter un vers à ce chef-d'œuvre fingulier, a prétendu q'il fallait retrancher la moitié de la ligne qui le compose, & que son sujet ferait alors exprimé avec une nouvelle énergie en cette forte:

De la pluie & du vent.

L'homme de génie à qui nous devons ce Poëme, a gardé le silence, un modeste anonyme, pendant que *les admirateurs & les envieux s'efforçaient* ou d'augmenter sa gloire, ou d'en ternir l'éclat: en vain même, dans le *Journal de Paris*, selon l'usage du Public au Spectacle, *on demanda l'Auteur*»⁸ [Nougaret 1787: 37–38]⁹.

Чего не могли, по мнению Нугаре, представить себе Древние? Очевидно, не одинокой строки как таковой, а одинокой строки, настолько уклоняющейся от заданного античными прецедентами жанрового образца. Отсюда и возникает мотив ее дописывания. Вернемся в связи с этим в Россию и обратимся к письму, которое Петр Вяземский 9 декабря 1811 г. отправил Константину Батюшкову, — на этот источник как на промежуточное звено в истории русского моностиха между Карамзиным и Брюсовым¹⁰ в свое время обратил наше внимание М. И. Шапир:

«Позвольте еще спросить: что такое *смерть опередить*»¹¹? Оно мне кажется <...> дурным подражанием известному некоторым охотникам стиху его сиятельства князя Петра Андреевича „*И смерть свою предупреждая!*“ Вы, может быть, надеетесь, что этот стих, не имея ни предшественников, ни потомков, как и большая часть стихов его сиятельства, может быть присвоен, — но нет, вы ошибаетесь, и страшитесь последствий! Он мне велел вам сказать, что он от этого стиха не откажется ни за какую цену, и даже что обстоятельства, гонения людей и Судьбы не позволят ему прибавить хотя бы еще стих, чтоб, по крайней мере, сделать дистих, то он решится напечатать его одиноким! Не примут в журналы — в прибавления „Московских ведомостей“; не примут и тут — в особом издании!» [Вяземский 1994: 126].

Это, конечно, всего лишь шутка 19-летнего автора, но в ней мы очень ясно видим, что такое одинокая строка для литератора эпохи: та, к которой не дописаны другие. Этот же мотив встречается далее у Александра Пушкина в прозаическом наброске «Роман в письмах» (1829), герой которого Владимир — как принято считать со времен Т. Г. Цявловской, до известной степени автобиографический персонаж [Цявловская 1958: 282, 287] — пишет из деревни в столицу приятелю следующее:

«Объяви всем, что наконец и я пустился в поэзию. Намедни сочинил я надпись к портрету княжны Ольги (за что Лиза очень мило бранила меня):

Глупа как истина, скучна как совершенство.

Не лучше ли:

Скучна как истина, глупа как совершенство.

То и другое похоже на мысль. Попроси В. приискать первый стих и отныне считать меня поэтом» [Пушкин 1978: 53].

Для замечания о пушинских моностихах (например, [Строганов 1999: 189]) оснований тут, прямо скажем, нет. Любопытно, между тем, что надпись к портрету — это, собственно, разновидность эпиграфики, для которой однострочность вполне легитимна, — и, однако, она мыслится ее вымышленным автором исключительно как заготовка для будущего двустишия. Разумеется, нельзя однозначно утверждать, что ветра́ и дожди графа де ла Турай непосредственно повлияли на Вяземского и Пушкина, хотя все периодические издания, приложившие руку к распространению этого анекдота, активно читались в России, а различные сочинения Нугаре пользовались известной популярностью еще с 1780—1781 гг., когда вышел русский перевод одного из его собраний анекдотов, под названием «Тысяча и одно дурачество» [Кукушкина, Лазарчук 2010: 151]; среди русских переводчиков Нугаре был двоюродный дядя Батюшкова Платон Соколов, — словом, вероятность знакомства Вяземского с какими-то из указанных французских источников весьма велика¹² (хотя документально зафиксировано только чтение Пушкиным и Вяземским книжного переиздания «Корреспонденций» барона Гримма, причем том 11 этого издания, в котором содержится данный эпизод, остался в личной библиотеке Пушкина неразрезанным [Модзалевский 1910: 214]). С обращением же к этому приему Карамзина и Хвостова шутки Вяземского и Пушкина никак, по видимости, не связаны. Тем любопытнее, что и моностихи Карамзина и Хвостова не миновали того же дискурса дописывания: на частое прибавление к эпитафии Карамзина второй строки при ее употреблении на действительных надгробьях (например: *Душа твоя встанет в блаженстве завтра*) указывают С. И. Николаев и Т. С. Царькова [1998: 9], а Хвостов произвел такое дописывание сам: в 1804 г. в журнале «Друг просвещения» текст «Надгробие королю польскому» был опубликован в однострочном виде:

«Се на чужомъ брегу кормило корабля!»

[Хвостовъ 1804б: 130]

— но в итоговом собрании сочинений Хвостов, спустя 26 лет, печатает другую, четырехстрочную версию своей эпитафии Понятовскому:

Кто вѣдаетъ, костью гдѣ ляжетъ?

Смиренно мудрый скажетъ,

Въ Петрополь зря прахъ Сарматовъ Короля:

На берегу чужомъ кормило корабля.

[Хвостовъ 1830: [318]]

Моностих Брюсова, появившийся в 1895 г. в сборнике «Русские символисты», по всей видимости, никак не связан с вышеназванными русскими или

французскими прецедентами, сомнительна и его филиация к античному однострочному фрагменту, на которую Брюсов указывал в позднейшем интервью: «<...> у римлянъ были законченныя стихотворенія въ одну строку. <...> Я просто хотѣлъ сдѣлать такую попытку съ русскимъ стихомъ» [Измайловъ 1911: 395] — интервью это относится к 1911 г., когда античные авторы вообще и известные однострочными стихотворениями или фрагментами Авсоний и Эний в частности находились в сфере внимания Брюсова-переводчика, но в 1895 г. занимали его не столько римляне, сколько французы. Сразу после публикации скандального моностиха Брюсов публично выдвигает совершенно иные аргументы. Только получив тираж альманаха, в августе 1895 г. Брюсов пишет П. Перцову о Бальмонте как «п о э т < е > о т д е л ь н ы х с т р о к» (разрядка Брюсова. — Д. К.), настаивая: «Вы не признаете этой поэзии, а она нарождается, смелая и победная. <...> Мое 3-е стих<отворение> в 3 выпуске „Русских символистов“ не больше, как смелое забегание вперед. <...> Отдельно взятый стих прекрасен» [Брюсов 1927: 35]. Наиболее подробно и решительно Брюсов развивает эту мысль в ноябрьском интервью корреспонденту петербургских «Новостей» Н. Рюку: «Если вам нравится какая-нибудь стихотворная пьеса, и я спрошу вас: что особенно вас в ней поразило? — вы мне назовете какой-нибудь один стих. Не ясно ли отсюда, что идеалом для поэта должен быть такой один стих, который сказал бы душе читателя все то, что хотел сказать ему поэт?..» [Ашукин 1929: 85]. Одинокая строка для Брюсова — не та, к которой ничего не дописано, а та, от которой отсечено лишнее.

И Брюсов знает, что говорит Автограф знаменитых «бледных ног» в записных книжках Брюсова¹³, датированный 3 декабря 1894 г., выглядит характерным образом: над текстом — номер «XIII»; под строкой — свободное место до конца листа. Сам текст содержит правку: первоначальный вариант —

Обнажи свои блѣдныя ноги.

— затем первое слово зачеркнуто, сверху написано *Протяни*. Итоговый вариант, появившийся в печати, в автографе отсутствует. Судя по другим похожим однострочным автографам, имеющимся в записных книжках, перед нами оставшийся незавершенным перевод (см. подробно: [Кузьмин 2001]). И, вероятно, лишь впоследствии, просматривая свои записи при подготовке третьего выпуска «Русских символистов», Брюсов по-новому взглянул на этот отрывок и принял решение о его отдельной публикации¹⁴ (а заодно внес в имеющийся текст правку, изменившую его первоначальный смысл на противоположный) — таким образом отсекая от одинокой русской строки последующие строки и содержательный контекст оригинала.

Моностих Брюсова, судя по всему, был первым случаем обращения модернистской поэзии к однострочной форме не только в русском, но и ми-

ровом масштабе. Во всяком случае, идеологически близкие Брюсову французские поэты и теоретики Шарль Вильдрак и Жорж Дюамель в 1910 г., высказывая сходные с брюсовскими соображения об эстетическом потенциале единственной строки («Прекрасная александрийская строка, напр., рассмотренная в отдельности, могла бы удовлетворить кого угодно сама по себе» [Вильдрак, Дюамель 1997: 493]), явно не представляют себе этот изолированный стих как самостоятельное произведение. Первый известный французский моностих нового времени — знаменитый «Поющий» («Chantre») Гийома Аполлинера (1880—1918):

Et l'unique cordeau des trompettes marines¹⁵

[Apollinaire 1966: 36]

— в октябре 1912 г. написан автором в гранки сборника «Alcools» [Décaudin 1993: 33], едва ли не в ответ на предположение Вильдрака и Дюамеля, — а ведь французская поэзия на рубеже веков занимала безусловно лидирующее положение в Европе в смысле формальных новаций. Эдуардо Мога прямо называет Аполлинера «el padre del poema de un solo verso en la literatura contemporánea» (= отцом однострочного стихотворения в современной литературе) [Moga 2007: 48], а Ричард Костеланец причисляет моностих к трем важнейшим инновациям Аполлинера и указывает, что он предвосхитил тем самым рождение поэтического минимализма [Kostelanetz 2000: 22]. Тем не менее, рассматривать в отдельности «прекрасные александрийские строки» во Франции стали раньше, и возможно, что как в обсуждении подобной идеи Вильдраком и Дюамелем, так и в брюсовской концепции «поэзии отдельных строк» подобные прецеденты отразились. Так, в конце XIX в. широкое распространение получила как во Франции, так и за ее пределами история про заявление Теофиля Готье о том, что во всем наследии Жана Расина замечателен единственный стих из «Федры»: *La fille de Minos et de Pasiphaé* (= Дочь Миноса и Пасифаи) (I, I, 36) [Racine 1799: 88].

Готье такого не писал, но в одном из его некрологов (1872), принадлежавшем Максиму Гоше (1828—1888), рассказывалось в качестве литературного анекдота, что на некотором званом ужине около 1867 года Готье высказался таким образом, чтобы подразнить присутствовавших «messieurs les professeurs de rhétorique» (однако, замечал Гоше, «c'était bien là le fond de sa poétique. <...> la même indifférence pour l'idée et le sentiment, le même culte du son et de la couleur» = «здесь и основание его поэтики — <...> безразличие к идее и подлинный культ звука и цвета») [цит. по: Wise 2001/2002: 13]. Оттуда, уже безо всяких оговорок о не вполне ответственном характере утверждения, максима Готье переключалась в «Эстетику современного стиха» Жана Мари Гуйо [Guyau 1884: 261] (и оттуда в антимодернистский трактат Макса

Нордау «Вырождение», 1892–1893, — который, как показал Р. Вроон, был прочитан Брюсовым уже к середине 1893 г. и стал для него, как и для других молодых русских читателей, ценным источником сведений о французском символизме [Vroon 2002]), книгу эссе главного денди Франции Робера де Монтескью «Мыслящие тростники» [Montesquiou 1897: 233] и наконец в роман ученика Гоше и воспитанника Монтескью Марселя Пруста «По направлению к Свану» (1911) [Proust 1919: 126], благодаря чему сам расиновский стих в изолированном виде широко обсуждался в последующей литературе, преимущественно в аспекте изысканной звуковой структуры¹⁶. Впрочем, воспоминания Максима Дюкана приписывают мысль о том, что эта строка Расина — «лучший стих на французском языке», Гюставу Флоберу и относят ее к 1850-м годам [Du Camp 1883: 186]. О том, что умонастроения, ведущие к появлению моностиха как автономной стихотворной формы, созревали во Франции во второй половине XIX в., свидетельствует также письмо Жюля Лафорга (1860–1887) к парижской поэтессе Сабине Мюльцер (она же Санда Маали), в котором поэт в обычном для этой переписки несколько ироническом тоне — желая, по словам позднейшего комментатора, «разыграть свою корреспондентку и показать ее своей ульалью» [Grininowski 1988: 43], — заявил: «J'ai pris le parti de ne plus composer que des poèmes d'un vers» (= Я решил больше не сочинять стихотворений длиннее чем в одну строку) [Laforgue 1925: 191] — далее приводя четыре моностиха:

I

Elle avait un cœur d'or, mais était un peu dinde.

II

Les œillets panachés qu'elle m'avait donnés... (*bis*)

III

Mon cœur ouaté de nuit ne bat plus que d'une aile.

IV

Dans la paix d'or des soirs, elle chantait des choses¹⁷.

[Laforgue 1925: 191]

Как бы то ни было, с опорой ли на французские прецеденты или без таковой, Брюсов заложил в русской традиции основу для понимания одинокой строки как строки, от которой отсечено всё лишнее, и эта идея имела далеко идущие последствия.

Прямым продолжением брюсовского жеста стала в апреле 1913 г. публикация книги Василиска Гнедова «Смерть Искусству: Пятнадцать (15) поэм», включавшей 14 однострочных текстов (два «однословных» и два «однобуквенных») и пятнадцатую «Поэму конца» — озаглавленный чистый лист¹⁸.

Несмотря на 20-летний временной разрыв, «зависимость подобного рода произведений от г. Брюсова» была тотчас отмечена А. А. Шемшуриным, посетовавшим, что «<с>очинить ихъ черезъ 19 лѣтъ послѣ брюсовской строчки, не упоминая о всѣмъ памятномъ еще происшествіи на русскомъ Парнасѣ, — просто неблагодарно» [Шемшуринъ 1913: 21]¹⁹. Однако «упоминание» как раз есть: при всем многообразии ритма гнедовских «поэм» первая из них воспроизводит употребленный Брюсовым трехстопный анапест²⁰:

Полыняется — Пепелье Душу.

[Гнедов 1996: 3]

Для нашей темы важно, что усечение, отсечение, редукция — сквозной метасюжет книги Гнедова, реализующийся на разных уровнях. С. В. Сигей, например, отмечал, что некоторые из составляющих книгу моностихов образовались как «коллапс массивной формы» [Сигей 1992: 146] — своего рода конспект более пространственных текстов. В самих «поэмах» «отсекается» то семантика и синтаксис (с выходом в чистую заумь):

Сом! — а — ви — ка. Сомка! — а — виль — до.

[Гнедов 1996: 8]

— то, наоборот, прагматика и речевой контекст:

Моему Братцу 8 лет. — Петруша.

[Гнедов 1996: 14]

— заостряя в этом случае стержневой футуристический пафос содержательности заумного высказывания в его противостоянии стертому, автоматизированному высказыванию на нормативном языке, — далее производится редукция текста к однословному, однобуквенному и наконец к нулевому: как несколько патетически формулирует Э. Шмидт, «создается „икона невыразимого“ как самое непосредственное выражение поэтического страдания от бессилия языка» [Шмидт 1998: 270].

Недвусмысленным результатом усечения лишнего материала являются многие позднейшие русские моностихи, в том числе довольно заметные в истории формы. Так, известный моностих Николая Глазкова (1919–1979), опубликованный только в 1989 г., хотя, по-видимому, распространенный в устном предании²¹:

О ФУТБОЛИСТАХ

Бегут они без друга, без жены...

[Глазков 1989: 429]

— по устному свидетельству сына поэта Н. Н. Глазкова, восходит к написанному в 1939 г. многострочному стихотворению:

ПРО ФУТБОЛ

А вот младенца два
 Бегут, по лужам мчась.
 Всё в мире трын-трава,
 А шапка это мяч:
 Им она на кой?
 Они ее ногой.

Их головы обнажены.
 Навыкате безумные глаза.
 Бегут те юноши без друга, без жены,
 Но всё равно — да здравствует азарт²².

После нескольких промежуточных редакций (одна из которых под названием «Футбол осенний» вошла в самиздатский сборник Глазкова «Вокзал», изготовленный в 1940 г. Лилей Брик, и была проиллюстрирована художником Николаем Денисовским [Винокурова 2006: 203]) Глазков оставил от 10 строк только предпоследний стих и слегка изменил название; сын поэта Н. Н. Глазков относит эту итоговую редакцию к началу 1940-х годов.²³

Аналогична история первого моностиха, опубликованного в 1964 г. в советской подцензурной печати, после 25-летнего моратория на эту стихотворную форму, и принадлежавшего поэту военного поколения Василию Субботину (р. 1921):

Окоп копаю. Может быть — могилу.

[Субботин 1964: 43]

— моностих Субботина стал также и первым однострочным стихотворением, привлёкшим внимание советского академического литературоведения, усмотревшего в нём «ту смысловую завершенность <...>, которую мы ощущаем как наиболее характерную для лирической структуры» [Озмитель 1972: 9]. Наше обращение к поэту за историей возникновения этого текста привело к появлению посвященного ему мемуарного фрагмента:

«Позвонил мне филолог, пишущий работу о моностихе, спрашивал, как и когда было написано стихотворение „Окоп копаю. Может быть — могилу“ — одно из первых, как он говорит, в нашей поэзии стихотворений в одну строку, знал ли я до того времени какие-то другие моностихи <...>. Я сказал, что никаких моностихов писать не хотел и не собирался, а строка эта была первой из задуманного, но так и не законченного стихотворения» [Субботин 1996].

Разумеется, принцип отсечения лишнего не является прерогативой именно русского стиха. Так, американский поэт Чарльз Райт, рассказывая об однострочном стихотворении из своего сборника «Китайский след» («China Trace», 1977), отмечал, что оно «was the result of days of work. <...> it got longer and then shrank. <...> I was trying to write a one-line poem — try it. It's

hard as hell!» (= стоило нескольких дней работы. <...> оно становилось всё длиннее, а потом ужалось. <...> Так что я пробовал сочинять стихи в одну строку — вы тоже можете попробовать. Это адски трудно!) [Wright 2008: 25]. Есть и предположение о том, что таково происхождение заложившего традицию западного моностиха новейшего времени стихотворения Гийома Аполлинера [Décaudin 1993: 47]. Занятный вариант амбивалентного авторского отношения к такому редуцирующему жесту находим в книге стихов Александра Вайнштейна, где одна и та же строка *Мир, не знающий войн*, — это мир без истории обнаруживается и в качестве первого стиха многострочного стихотворения, и на правах моностиха в монтажной прозаической композиции [Вайнштейн 1994: 109, 142].

Понимание моностиха как одинокой строки, от которой отсечены лишние соседи, легитимирует в культуре феномен читательского моностиха — строки, самодостаточность которой определена не первоначальным автором, а назначающим жестом другого автора. Пик рефлексии поэтов и критиков по поводу целесообразности извлечения единственной ключевой строки из многострочного целого неслучайным образом приходится на середину 1960-х годов, одновременно с началом полномасштабного вхождения моностиха в формальный репертуар русской поэзии. Ключевым в этом отношении можно считать следующий пассаж в пионерском труде В. Ф. Маркова «Трактат об одностроке» (1963):

«Каждый может привести пример поражающей, волшебной, запомнившейся строки из стихотворения, которое целиком могло в памяти и не сохраниться. Почему запомнилась именно эта строка? Часто потому, что она — стихотворение; остальное присочинено, чтобы выглядело как стихотворение. <...> Наваянная Пушкиным строка <Хлебникова> „Русь, ты вся — поделуй на морозе!“ — первая в стихотворении. На ней надо было и кончить²⁴. Другое начало, „Песенка — лесенка в сердце другое“ — настоящий однострок, да еще редкого, пословичного качества. Все, что Хлебников к нему добавил, — неинтересное бормотание. Много таких нереализованных одностроков и у других поэтов» [Марков 1994: 348].

Далее Марков приводит ряд, по его выражению, «стыдливых одностроков», принадлежащих Державину, Лермонтову, Некрасову, Мандельштаму. Для нас здесь особенно существенно (вынесем за скобки малоприемлемую даже в эссеистическом модусе высказывания категоричность) то, что прошлое русского стиха Марков нечувствительно связывает с идеей *п р и с о ч и н е н и я*, а настоящее — с отсечением лишнего. Снимая волюнтаристический подход Маркова, Юрий Иваск в своем отклике на его трактат впервые вводит понятие «читательского однострока» — стихотворной строки, которая не нуждается в своем окружении с точки зрения читателя [Иваск 1964]. Одновременно в советском субполе русской литературы появляется посвященное

той же теме эссе Константина Ваншенкина: «Я поймал себя на том, что очень долго повторяю эту строку. А вот следующая за ней строчка повторяется никак не хотела, более того, она мешала мне, и я произнес ее, лишь сделав усилие <...>» [Ваншенкин 1965: 77] — далее приводится ряд отдельных стихов Пушкина, Маяковского, Пастернака, Луговского, Николая Ушакова. За пределами русской поэзии в этот же период сходные рассуждения находим у одного из ведущих филологов украинской эмиграции И. В. Качуровского, отмечающего, что «фрагмент, який має достатню незалежність і закінченість, щоб вважатись окремих твором, <...> якщо він влучний і сильний, починає жити власним життям» (= фрагмент, обладающий достаточной независимостью и законченностью, чтобы считаться отдельным произведением, <...> если он меткий и сильный, начинает жить собственной жизнью), тогда как «контекст, звідки походив вірш, взагалі губиться й забувається» (= контекст, из которого происходил этот стих, исчезает и забывается), — а потому, хотя «<н>іхто з українських поетів до моностиха, здається, не звертався, але моностих у нашій поезії існує і навіть посідає в ній досить поважне місце» (= никто из украинских поэтов к моностиху, кажется, не обращался, однако моностих в нашей поэзии существует и даже занимает в ней довольно важное место) — с дальнейшими примерами способных к автономному существованию в читательском сознании строк Ивана Франко [Качуровський 1967: 69–70]. Наибольшее распространение идея относительной самодостаточности фрагмента, выделенного из целого стихотворения читательским восприятием, приобрела во Франции, где Жорж Помпиду в 1961 г. включил в свою «Антологию французской поэзии» (впоследствии неоднократно переиздававшуюся) особый раздел-постскрипtum, состоящий из таких фрагментов, из которых около 100 — от Эсташа Дешана и Франсуа Вийона до Поля Валери и Поля Элюара — однострочны [Pompidou 1961: 487–517]; ориентируясь на этот образец, Жорж Шеаде составил «Антологию одинокой строки» [Schéhadé 1977], включающую 219 строк самого разного происхождения (структура этой книги, впрочем, осложнена тем, что в основном корпусе строки не подписаны, авторство указано только в индексе, так что антология в значительной мере тяготеет к центону). Стоит отметить, что и во Франции в 1960-е гг. отмечается новый подъем интереса к однострочному стихотворному тексту после относительного спада в предыдущие два с половиной десятилетия: выходит основательное посмертное издание наиболее последовательного пропагандиста этой формы в предвоенной поэзии Эммануэля Лошака [Lochas 1967], начинает выступать с моностихами Раймон Кено, от которого интерес к этой форме в дальнейшем унаследуют другие улиписты, прежде всего Жак Рубо и Жак Жуэ, чья работа с моностихом носит определяющий характер для состояния этой формы в современной французской поэзии.

Понимание моностиха как высеченного из более пространного речевого целого приводит и к тому, что одинокая стихотворная строка извлекается из не являющегося стихотворным контекста. Согласно остроумному замечанию М. Ю. Безродного (по поводу пушкинской фразы «Мы ленивы и нелобопытны»), явно выраженные признаки стихотворности могут способствовать широкому распространению кратчайших цитат, не отсылающих к изначальному контексту, даже в том случае, если контекст-то был прозаический [Безродный 1996: 44—45]²⁵. Но лишь в 1960-е годы ряд авторов осознает эту возможность как конститутивную для определенного типа текстов. Так, самиздатская книга Алексея Хвостенко (1940—2004) «Подозритель», датируемая 1965 годом и опубликованная двадцатью годами позже [Хвостенко 1985], состоит из 50 нумерованных частей, в том числе 17 однострочных, и ее влияние на последующую работу с однострочными текстами ряда ленинградских неподцензурных авторов бесспорно. Большинство фрагментов строится на основе широко понимаемого принципа *found poetry*, в соответствии с которым автор «вычитывает, находит сокрытую поэзию в прозе и „освобождает“ ее, делает видимой» [Байтов 2004: 209—210]. Так, В. И. Эрль указал нам (в устном сообщении), что моностих —

Апатия — самая сильная страсть

[Хвостенко 1985: фрагмент 30]

— представляет собой фрагмент высказывания Сэмюэла Беккета, приведенный газетой «Советская культура» в качестве иллюстрации духовного загнивания западной цивилизации. Другие части не имеют, по-видимому, никакого определенного авторства и просто выхвачены из речевого потока: *Постараемся вспомнить; Цветы оживают*²⁶; *Совсем другое* [Хвостенко 1985: фрагменты 24, 36, 37].

Основанием для такого выхватывания послужило автору, вероятно, то, что это «случайные метры» (двухстопные анапест, амфибрахий и ямб соответственно; собственно, и будто бы беккетовская фраза, заимствованная из газетной статьи, представляет собой четырехстопный амфибрахий). Хвостенко определенно предпочитает синтагмы, побуждающие читателя к попыткам достраивания речевой конситуации (не той, из которой эта синтагма в самом деле извлечена, — она вполне могла встретиться в самых разных обстоятельствах²⁷, — а той, в которой ее употребление в наибольшей степени раскрывало бы ее семантический потенциал) и одновременно выявляющие некоторый неочевидный нюанс собственной семантики. Так, оборот «совсем другое» проявляет в изолированной позиции известную парадоксальность: свойство «быть другим» относительно и не предусматривает количественных градаций, невозможно быть «более другим» или «менее другим», и в связи с этим три-

виальное в разговорной речи усиление «совсем другое» проблематизируется, влечет за собой вопрос: если есть «совсем другое» — значит ли это, что есть и «не совсем другое»? Таким образом, стратегической задачей Хвостенко в этом тексте является критика дискурса: как по своим основным задачам, так и по композиции и структуре «Подозритель» Хвостенко является переходным звеном от «Смерти искусству!» Гнедова к «стихам на карточках» Льва Рубинштейна, представляя собой, помимо прочего, любопытное дополнение к вопросу о статусе подобных конструкций — в частности, в отношении сформулированной М. И. Шапиром применительно к Рубинштейну концепции авторской системы стихосложения [Шапир 1996: 301 примеч. 10]. Работа Хвостенко в этой области открывает дорогу сходным построениям в моностихе у Леонида Аронсона, Владимира Эрля, Яна Сатуновского и других авторов неподцензурной поэзии 1960–1970-х годов.

В культурологической перспективе эволюция моностиха и авторского отношения к этой форме встраивается, таким образом, в общую динамику приобретения в XX в. категориями отказа, исключения, усечения исключительной важности в качестве конститутивных для форм и форматов поэзии и искусства вообще; в частности, при переходе к модернистской парадигме существенно меняется жанровый статус фрагмента, который теперь «соответствует отдельному мгновению, не соединимому для разорванного сознания ни с каким другим» [Дубин 2002: 254] (см. также [Житенев 2012: 348–349]). В стиховедческом же отношении нам важно, что риторика отсечения и отказа обеспечивает то самое движение, о котором говорит Ю. М. Лотман: «Если автором и читателем осознается некий минимум признаков, без которого текст перестает восприниматься как стиховой, то поэт будет стремиться <...> переходить эту черту <...>» [Лотман 1972: 41], — а это, в свою очередь, обеспечивает нас в изобилии теми самыми «крайними, на границе ряда, явлениями», в которых «<к> он конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме <...>» [Тынянов 1924: 17; разрядка источника].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробному изложению истории однострочной формы в русском стихе была посвящена наша работа [Кузьмин 2004]. По поводу рецепции брюсовского моностиха см. также [Иванова 2009].

² На нее обратил наше внимание М. А. Амелин.

³ Более того, в значительной мере моностих понимался как возможность, присущая именно латинской эпиграмме: так, популярный эпиграмматист XVII века Джон Оуэн (1564?–1622?) мог вслед за тремя прецедентными однострочными эпиграммами Марциала (II, 73; VII, 98 и VIII, 19) обратиться к этой форме и включить в свое четы-

рехтомное собрание (1606–1613, свыше 1500 эпиграмм) три однострочных текста (IV, 256; V, 56 и V, 75 [Owen 1766: 152, 188, 191]), но в полном переводе этого собрания на английский язык (1677) им соответствуют двестишестнадцать.

⁴ Имеются в виду Джеймс Томсон (1700–1748) и Жан Франсуа Сен-Ламбер (1716–1803), авторы одноименных поэм «Времена года» (1730 и 1769 годов соответственно).

⁵ Перевод: *Четыре времени года при парижской погоде, стихотворение в одну строку, предоставлено безвозмездно в Париже, из портфеля одного благородного воина.*

Предварительное замечание от автора.

Вопреки господам Томсону и Сен-Ламберу, чьими дарованиями я восхищаюсь, дерзну заявить со всей убежденностью, что никогда еще не доводилось мне видеть подлинной Весны в этих областях Европы, где нам суждено обитать.

Обаяние этой поры знакомо лишь Малой Азии, <Эгейскому> Архипелагу да берегам Средиземного моря. Греки научили нас воспевать Весну; сырые же и леденстые ветры, властвующие у нас над головой, учат нас без этого обходиться.

Соловей отнюдь не поет в окрестностях Парижа; нет, он стонет от ужаса и изумления. Да и как бы он мог толковать о любви промозглыми и пасмурными ночами, истребляющими почти всегда большую часть наших весенних плодов и весенних радостей?

Лето в нашем умеренном климате представляет собой не что иное как оргию жары и пыли.

Достохвальная наша Осень обильна засухами и грозами и едва позволяет земледельцу собрать жатву, избегнувшую разрушительных причуд погоды. Что же касается Зимы, то предоставляю моим читателям ((исконным парижанам и иным жителям Столицы) — см. след. примеч.) судить, верно ли говорит о ней мое стихотворение.

Впрочем, если мое творение и не доставит всем удовольствия, то оно по крайней мере, льщу себя надеждой, обладает уже тем достоинством, что никому не наскутит.

Времена года, Песнь первая и последняя.

Дожди да и ветра; ветра или дожди.

⁶ Вставив шутовскую сноску после слова *Lecteurs*: «(i) Parisiens ou habitans la Capitale».

⁷ *Rimaillet* — от глагола *rimailler*, 'рифмачить, сочинять плохие стихи'. В одном из позднейших источников автором этой переделки назван Анри де Каррион-Низа (1767–1841) [Maurice 1856: 247].

⁸ Из еще одной публикации этого анекдота, в «Литературной корреспонденции» барона де Гримма [CLPhC 1813: 145–147], имя автора известно: это Жан Крзистом Ларше, граф де Ла Турай (1720–1794), адъютант принца Конде, прославившийся, главным образом, своей перепиской с Вольтером; подробно о нем: [Bellevue 1911]. Впрочем, другой источник, менее надежный, связывает всю историю с именем неаполитанского посланника в Париже Доменико Караччоли (1715–1789) [Gouriet 1806: 155].

⁹ Перевод: Один поэт, о котором известно лишь, что зовется он Римайе, член Общества литераторов, предложил прибавить еще стих к этому, единственному в своем роде, стихотворению, какого даже и Древние не могли себе представить и какое могло бы сделать эпоху в нашей литературе. Вот в чем состояли перемены, которые желала бы произвести месье Римайе:

В любой сезон, Париж, иного ты не жди:
Дожди да и ветра, ветра да и дожди.

Другой поэт, большой любитель точности, отнюдь не желая ничего добавлять к этому особенному шедевру, потщился доказать, что, напротив, следует отсечь от него половину, и таким образом его тема явится с новой силой:

Дожди да и ветра́.

Славный же гений, которому мы обязаны сим стихотворением, хранит молчание, скромно утаив свое имя, в то время как его обожатели и его завистники силятся или прилепиться к его славе, или навести тень на ее сияние; и тщетно в «Journal de Paris», по обычаю театральной публики, требуют автора.

¹⁰ Таких промежуточных звеньев всего два, и логично будет упомянуть и о втором: это работа Льва Мея над переводами анакреонтики, проходившая в 1850-е годы и опубликованная посмертно в 1863 г., в заключительном томе трехтомных «Сочинений» поэта, в разделе с характерным названием «Надписи, эпитафии, эпитагамы и отрывки». Среди анакреонтических фрагментов Мея 15 однострочных (см. [Мей 1863: 89 (II), 90 (XII), 91 (XIV, XIX), 93 (XXIV, XXVI, XXVIII–XXX), 94 (XXXI–XXXIV, XXXVI), 98 (LVI)]^{*}, но важно не только это, а то, что сознательно или бессознательно Мей стремится придать отрывкам максимально законченный характер: чаще всего это проявляется в элиминировании различных служебных слов — γάρ, τε и т. п., в подлиннике явно связывавших сохранившийся текст с предшествовавшим, а в некоторых случаях Мей даже превращает в моностих полторы ^{**} или две [‡] строки греческого оригинала ^{**}.

[^{*} Вот все эти случаи (греческий текст приводится по [Anacreon 1801: 140–171], поскольку именно данное издание служило источником Мею [что неожиданным образом совершенно однозначно устанавливается благодаря некоей его (издания) типографско-полиграфической особенности (см. об этом заметку С. Г. Болотова в разделе Addenda в конце настоящего тома)], воспроизведем целиком раздел «Ἀνακρέοντος μέλη, καὶ ἀποσπασμάτια / Anacreontis carmina, et fragmenta» [«(Отдельные) песни (поэмы) и фрагменты Анакреона»]:

В. Ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ', οὐ γὰρ ἄν ἄλλη // Λύσις ἐκ πόνων γένοιτ' οὐδ' αὐτὰ τῶνδε. [140]
II. Mori mihi contingat; non enim alia // Liberatio ab ærumnis fuerit ullo pacto ifitis. [141]

II. Если бы мнѣ умереть!... я другого исхода не знаю.

IV. Φίλη γὰρ εἶ ξένοις, ἔασον δέ με διψῶντα πιεῖν. [146]

XII. Amica enim es hospitibus : fine autem me sitientem bibere. [147]

XII. Страннопримный хозяинъ! я жажду: позволь мнѣ напитокъ.

IA. Καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς. [146]

XIV. Pulchricomæ; filiae Jovis faltaverunt agiliter. [147]

XIV. Пляшутъ изящно онѣ, лѣпоудрыя дщери Зевеса...

IO. Δακρυόεσσαν τ' ἐφίλησεν αἰχμήν. [148]

XIX. Lacrymofamque amavit haftam. [149]

XIX. Это копье, всѣхъ печалей вино, полюбилъ онѣ...

KΔ. Πλεκτὰς δ' ὑποθύμιδας περὶ στήθεσι λωτίνᾱς [ἔθεντο. [152]

XXIV. Plexas vero corollas hypothymidas circa pectora ex loto pofuerunt. [153]

XXIV. Вязями лотосовъ перси они украшають...

KΓ. Δοκέει κλύειν γὰρ ἦδε, // Λαλέειν τίς εἰ θελήσοι. [154]

XXVI. Videtur enim audire hæc, // Loqui si quis velit. [155]

XXVI. Такъ ей и слышатся чьи-то привѣтныя рѣчи...

- ΚΗ. Νῦν δ' ἀπὸ μὲν στέφανος πόλεως ὄλωλεν. [154]
XXVIII. Nunc quidem urbis corona periit. [155]
XXVIII. Гѳорода нашего свѣжій вѣнокъ, ты завянуль сегодня!...
- ΚΘ. Τράπεζαί κατηρεφέες παντοίων ἀγαθῶν. [154]
XXIX. Mensae onuftae omnifariis bonis. [155]
XXIX. Вкусными яствами были столы изобильно покрыты!...
- Λ. Οὐκ ἔτι Θρηϊκίης ἐπιστρέφομαι. [154]
XXX. Non amplius Threiffam curo. [155]
XXX. Нѣтъ, не хочу съ этихъ поръ посѣщать я ѳракіянки этой!...
- ΛΑ. Τὰ Ταντάλου ταλαντίζεται. [154]
XXXI. Tantalii talenta accumulatur. [155]
XXXI. Вѣситъ всегда на вѣсахъ у себя онъ богатства Тантала!...
- ΛΒ. Κόκκυξ ὄρνειον δειλότατον. [156]
XXXII. Cuculus, avis timidissima. [157]
XXXII. Ты, боязливая птица, кукушка!...
- ΛΓ. Σίκελικὸν κότταβον ἀγκύλη δαΐζων. [156]
XXXIII. Sicelicum cottabum manui curvatæ partiens. [157]
XXXIII. Ловкимъ изгибомъ руки приготоваь къ коттабу!...
- ΛΔ. Χεῖρά τ' ἐν ἡγάνῳ βαλεῖν. [156]
XXXIV. Manumque in fartaginem immittere. [157]
XXXIV. Въ печь раскаленную руку засунуть!...
- ΛΕ. Ἄδυμελές, χαρίεσσα χελιδὸς. [156]
XXXVI. Suavifona, amabilis hirundo. [157]
XXXVI. Милая сердцу пѣвица, косатка!...
- ΝΕ. Σίμαλον εἶδον ἐν χορῶ, πηκτίδ' ἔχοντα καλήν. [168]
LVI. Simalum vidi in choro, pectidem habentem pulchram. [169]
LVI. Видѣль я въ хорѣ Симала съ прекрасной пектидой!...
- ** Скорее всѣ же речь можетъ идти объ одиночной, но длинной стихотворной строке, чисто (поли)графически разорванной на две неравные части — это фрагмент XXIV.
- * Какъ мы видим, это фрагменты II и XXVI.
- ** Есть и обратные случаи — передача однострочного оригинала двустрочнымъ переводомъ:
- Π. Ἐγὼ δ' ἔχων σκύφον Ἐρξίῳνι, τῷ λευκολόφῳ [μεστὸν ἐξέπινον] [146]
XIII. Ego vero habens scyphum Herxioni album geftanti galeæ conum plenum ebibi. [147]
XIII. Чашу глубокую пью за твое я здоровье,
Бѣлымъ перомъ осѣнивший себя шлемоносецъ Ерхіонъ!...
- ΙΖ. Τί μὴν πέτεαι, σῶρίγγων κοιλότερα (≠ κοιλώτερα) στήθεα χρῆ-|σάμενος μύρω; [148]
XVII. Cur quidem advolas, fiftulis magis cava pectora oblinens unguento? [149]
XVII. Чтѳ ты бѣжишь отъ меня, какъ на крыльяхъ, натерши духами
Тщія перси, пустыя, какъ дудки пастушьей свирѣли?..
- ΙΗ. Ψάλλω δ' εἶκοσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων, ὦ [Λεύκασπι· σὺ δ' ἡβᾶς] [148]
XVIII. Pfallo autem viginti chordis magadin tenens, Leucafpi: tu vero pubescens juvenaris. [149]
XVIII. О, Левкастида! я двадцатиструнную лирою владѣю;
Ты же владѣешь цвѣтущею юностью, дѣва!

ΚΕ. Ὡνοχόει δ' ἀμφίπολος μελιχρὸν οἶνον τρι-|χύαζον κελέβην ἔχουσα. [152]

XXV. Minifratrautem ancilla vinum mellitum, tres cyathos capientem celeben habens. [153]

XXV. Полный потэръ въ три киава поднявши, рабыня

Намъ наливаетъ напитокъ, сладчайшему меду подобный...

ΚΖ. Ἐραμαί τοι συνηβάν, χαρίεν γὰρ ἔχεις ἦθος. [154]

XXVII. Volo tecum deliciari: venuftam enim habes indolem. [155]

XXVII. Жажду всегда я съ тобой сладострастья:

Такъ всѣ приемы твои благородны...

Таким образом, относительная лаконичность греческого сравнительно с русским в конце концов берёт своё, при том что Мей в переводе нигде не отступает от дактиля, длина строки которого не превышает у него 6-ти стоп, т. е. размерности «приличествующего» оригиналу старого доброго гекзаметра. — *Ред.*

¹¹ Из стихотворения Батюшкова «Мои Пенаты»: <...> *Упьемся сладострастьем // И смерть опередим <...>* [Батюшков 1964: 141].

¹² Консультацией по этому вопросу мы обязаны И. А. Пильщикова.

¹³ ОР РГБ, ф. 386 (В. Я. Брюсов), ед. 14.5/1, л. 50.

¹⁴ Ср.: «<...> автор, перечитывая и просматривая записи, обнаруживает, что возможно перевести некоторые из них из одного статуса в другой (объявить текст законченным)» [Азарова 2008: 274].

¹⁵ Текст построен на игре слов и практически непереволим. В первом приближении смысл его можно передать, сохраняя александрийский стих, строкой: *И одинокий звук единственной струны*. Перевод Владимира Маркова: *И несравненный инур из медных труб морских* [Марков 1994: 353] — основан на недоразумении: *trompette marine* (дословно «морская труба») — это монохорд, древний музыкальный инструмент с единственной струной. В подлиннике каламбур (игра с омонимами) *cordeau* ('струна') — *cor d'eau* ('морской рог') вызывает сближение *cor d'eau* — *trompette marine*, приводящее к актуализации внутренней формы фразеологизма; Дж. Холландер отмечает также возможность прочтения *cordeau* — *corps d'eau* (дословно «тело воды», в значении 'главнейшая часть воды') [Hollander 1975: 225]. После многих подступов к интерпретации текста в целом — включая пространные свободные ассоциации А. Рувейра [Rouveyre 1955: 67–82], остроумный анализ Дж. Каллера [Culler 1975: 177] и разыскания М. Пупона и А. Фонгаро в направлении эзотерических и мистических трактовок (Поющий и струна как Бог и сотворенная им Вселенная; гипотеза основана на знакомстве Аполлинера с гравурой эзотерика Роберта Фладда «Вселенский монохорд») [Poupon 1976; Fongaro 1988: 81–84] — трудно не согласиться с Т. Ароном, замечаящим, что «Поющий» не сводится ни к какой-либо из этих интерпретаций, ни к их сумме [Aron 1984: 60–61]. Отметим, однако, попутное замечание М. Пупона, согласно которому в стихотворении, помимо прочего, зашифрован Орфей, слушающий пение сирен; образ сирен многократно возникает у Аполлинера, и присоединяющаяся к этой трактовке М. Буассон готова даже видеть в *cordeau* еще и *chœur d'eau* [Boisson 1989: 508], но нам особенно интересно, что в развитие этой идеи Ф. Диненман предлагает производить *trompettes marines* из одного места в чуть более раннем стихотворении «Вандемьер», где взгляд сирен *trompa les marins*, «морочил моряков» [Dininman 1984] — и такое происхождение однострочного текста из многострочного напоминает уже о соображениях С. В. Сигея по поводу Василиска Гнедова.

¹⁶ В пику чему Ролан Барт использовал его как иллюстрацию своего требования к литературной критике — порождать смыслы: критик, занятый этой строкой, должен «установить такую смысловую систему, где <...> смогли бы занять свое место хтонический и солярный мотивы» [Барт 1989: 361]; об этом же: [Goldmann 2007: 107–108].

¹⁷ Имеется перевод Михаила Яснова:

Был кроток нрав ее, да короток умишко.

Гвоздики пестрые, подаренные ею...

Единственным крылом в ночи трепещет сердце.

Как песенки ее просты в лучах заката...

[Береговская 1998: 50–51]

— в публикации опущено издательское *bis* в конце второго моностиха, а в переводе четвертого текста утрачена убийственная ирония.

¹⁸ Анализ «Поэмы конца» и сопряженной с нею проблематики значимого отсутствия текста выходит за пределы нашей темы; см. об этом [Крусанов 2010: 542–543; Сигей 1992: 148–152; Орлицкий 2002: 600–604].

¹⁹ Параллель между книгой Гнедова и моностихом Брюсова провел и критик Д. Левин [ПРФ: 700]. См. также несколько любопытных соображений о родстве Брюсова и Гнедова в [Кобринский 2000: 17–19].

²⁰ Странным образом С. И. Кормилов полагает, что метрический характер этот текст приобрел «случайно, в силу <...> особой краткости» [Кормилов 1995: 73]. Зато С. В. Сигей видит отсылку к моностиху Брюсова и в другом тексте Гнедова, «Ор. 16», относящемся к тому же периоду, — в строке *А ножки-то, ножки-то у батюшки беленьки!?* [Сигей 2001: 203].

²¹ См.: «Помню, как однажды во время разговора о силе интонации в становлении личности поэта Луконин вдруг озарился улыбкой, процитировав мне стихотворение Глазкова о футболистах <...>

И действительно — какая чистая, лукавая и в то же время грустная интонация» [Евтушенко 1989: 4].

²² Эта ранняя редакция, видимо, не была опубликована, текст передан автору сыном Глазкова.

²³ Устное сообщение.

²⁴ Ср. замечание А. К. Жолковского о том, что между этой строкой и следующей происходит контрастное переключение нескольких регистров письма [Жолковский 1994: 56].

²⁵ Подобнее на этой фразе останавливается Н. В. Перцов, тонко анализирующий ее фоническое и ритмическое строение и также связывающий с ним ее популярность [Перцов 1997].

²⁶ Ср., впрочем, название старинного цыганского романа «Только ночью цветы оживают...». Разумеется, происхождение этой изолированной синтагмы из данного контекста, а не из любого другого совершенно недоказуемо.

²⁷ Вообще *found poetry* в интерпретации Хвостенко выглядит иллюстрацией к мысли М. М. Бахтина, противопоставлявшего значение предложения как грамматическую ка-

тегорию и смысл высказывания как коммуникативную категорию [Бахтин 1986: 276]: речевые обломки Хвостенко обладают известной полнотой значения, только подчеркивающей неполноту смысла.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Азарова, Н.: 2008, 'На границе философского и поэтического текста: (из опыта работы с архивом Г. Айги)', *Новое литературное обозрение*, № 93, 261–280.
- Ашукин, Н.: 1929, *Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики*, Составил Н. Ашукин, Москва: Федерация.
- Байтов, Н. В.: 2004, 'Ready-made как литературная стратегия', *Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии» (16–19 мая 2003 года)*, Редактор-составитель Н. А. Фатеева, Москва: Азбуковник, 209–215.
- Барт, Р.: 1989, *Избранные работы: Семиотика; Поэтика*, Составление, общая редакция и вступительная статья Г. К. Косикова. Москва: Проогресс.
- Батюшков, К. Н.: 1964. *Полное собрание стихотворений*. Вступительная статья. подготовка текста и примечания Н. В. Фридмана, Москва – Ленинград: Советский писатель.
- Бахтин, М. М.: 1986, *Эстетика словесного творчества*, [Примечания С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова], Издание 2-е, Москва: Искусство.
- Береговская, Э.: 1998, *Одной фразой: Французские стихи, афоризмы, карикатуры*, Составитель Э. Береговская, Переводы М. Яснова, Тула: Автограф.
- Безродный, М.: 1996, *Конец Цитаты*, С.-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- Брюсов, В. Я.: 1927, *Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову 1894–1896 гг.: (К истории раннего символизма)*, Москва: Государственная академия художественных наук (= Государственная академия художественных наук. Тексты и материалы; Вып. 3).
- Вайнштейн, А. Л.: 1994, *Комментарий*, Москва: Искусство.
- Ваншенкин, К.: 1965, 'Рассказ об одной строке', *Юность*, № 1, 77–78.
- Вильдрак, Ш., Ж. Дюамель: 1997, 'Теория свободного стиха', Перевел с французского В. Шершеневич, В. Шершеневич, *Листы имажиниста: Стихотворения; Поэмы; Теоретические работы*, Составление, предисловие, примечания В. Ю. Бобрецова, Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 466–507.
- Винокурова, И.: 2006, «*Всего лишь гений...*»: *Судьба Николая Глагова*, Москва: Время.
- Вяземский, П. А.: 1994, 'Письма к К. Н. Батюшкову', Публикация В. А. Кошелева, *Литературный архив: Материалы по истории русской литературы и общественной мысли*, Ответственный редактор К. Н. Григорьян, С.-Петербург: Наука, 118–142.
- Глазков, Н.: 1989, *Избранное*, Составление и научная подготовка текста Н. Старшинова, Е. Евтушенко, Вступительная статья Е. Евтушенко, Москва: Художественная литература.
- Гнедов, В.: 1996, *Смерть искусству: Пятнадцать (15) поэм*, Подготовка текста и комментарий Д. Кузьмина, Москва: Аргумент-Риск.

- Державинъ, [Г. Р.]: 1866, *Сочиненія: [Въ 9 т.]*, Съ объяснительными примѣчаніями Я. Грота, С.-Петербургъ: Императорская академія наукъ, т. III.
- Дубин, Б.: 2002, 'Бесконечность как невозможность: фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана', *Новое литературное обозрение*, № 54, 251–261.
- Евтушенко, Е.: 1989, 'Скоморох и богатырь', Н. Глазков, *Избранное*, Москва: Художественная литература, 3–10.
- Житенев, А. А.: 2012, *Поэзия неомодернизма*, С.-Петербург: ИНАПРЕСС.
- Жолковский, А. К.: 1994, *Блуждающие сны и другие работы*, Москва: Наука. Издательская фирма «Восточная литература».
- Иванова, Е. В.: 2009, '«Блѣдные ноги» в судьбе Валерія Брюсова', *На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова*, Составители Вс. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова, Москва: Новое литературное обозрение, 288–294 (= Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. LXXV).
- Иваск, Ю.: 1964, 'Одностроки Маркова', *Новое русское слово*, т. LIV, 24 мая, № 18703, 8.
- Измайловъ, А.: 1911, *Литературный Олимпъ: Левъ Толстой, Чеховъ, Андреевъ, Купринъ, Горькій, Сологубъ, Ясинскій, Брюсовъ, Салиасъ, Соловьевъ: Характеристики, встрѣчи, портреты, автографы*, Москва: Типографія Т-ва И. Д. Сытина.
- Качуровскій, Ё.: 1967, *Строфика*, Мюнхен: Інститут Літератури ім. Михайла Ореста.
- Кобринскій, А. А.: 2000, *Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т.*, Москва: Издательство Московского культурологического лица № 1310, т. I.
- Кормилов, С. И.: 1995, *Маргинальные системы русского стихосложения*, Москва: Филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова.
- Крусанов, А. В.: 2010, *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т.*, Москва: Новое литературное обозрение, т. 1: Боевое десятилетие, кн. 1.
- Кузьмин, Д. В.: 2001, 'Моностихи Брюсова: факты и догадки', *Брюсовские чтения 1996 года*, Редактор-составитель С. Т. Золян, Ереван: Лингва, 63–67.
- Кузьмин, Д. В.: 2004, *История русского моностиха: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Самара.
- Кукушкина, Е. Д., Р. М. Лазарчук: 2010, 'Соколов Платон Аполлонович', *Словарь русских писателей XVIII века: [В 3 вып.]*, Ответственный редактор А. М. Панченко, С.-Петербург: Наука, вып. 3: Р–Я, 151–152.
- Лотман, Ю. М.: 1966, 'Поэзия Карамзина', Н. М. Карамзин, *Полное собрание стихотворений*, Вступительная статья, подготовка текста и примечания Ю. М. Лотмана, Москва – Ленинград: Советский писатель, 5–52.
- Лотман, Ю. М.: 1972, *Анализ поэтического текста: Структура стиха*, Ленинград: Просвещение.
- Марков, В.: 1994, *О свободе в поэзии: Статьи; Эссе; Разное*, С.-Петербург: Издательство Чернышева.
- Мей, Л. А.: 1863, *Сочиненія: [Въ 3 т.]*, издание графа Г. А. Кушелева-Безбородко, С. Петербургъ: Въ типографіи Рюмина и К°, т. III: Лирическія стихотворенія.
- МЖ = *Московскій журналъ*, 1792, ч. 7 (Печатается по сборнику: *Мои бездѣлки*, 1794, ч. 2, 150).

- Модзалевский, Б. Л.: 1910, 'Каталогъ библіотеки [А. С. Пушкина]', *Пушкинъ и его современники: Матеріалы и изслѣдованія*, С.-Петербургъ: Типографія Императорской академіи наукъ, [т. III], вып. IX–X, 1–370.
- Морозова, Н. П.: 2010, 'Державинский «некрополь» (неопубликованные тексты)', *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века*, Под редакцией П. Е. Бухаркина, У. Екуч, Н. Д. Кочетковой, С.-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 298–308.
- Озмитель, Е. К.: 1972, 'Лирическое стихотворение как знак и знаковая система', *Труды Киргизского государственного университета. Филологические науки*, вып. XVII: Вопросы поэтики, 5–11.
- Орицкий, Ю. Б.: 2002, *Стих и проза в русской литературе*, Москва: РГГУ.
- Перцов, Н. В.: 1997, 'Об одном афоризме', *Московский пушкинист*, Москва: Наследие, [вып.] IV, 15–22.
- ПРФ = *Поэзия русского футуризма*, Составление и подготовка текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого, С.-Петербург: Академический проект, 1999.
- Пушкин, А. С.: 1978, *Полное собрание сочинений: В 10 т.*, Издание 4-е, Ленинград: Наука, т. 6: Художественная проза.
- Николаев, С. И., Т. С. Царькова: 1998, 'Три века русской эпитафии', *Русская стихотворная эпитафия*, Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания С. И. Николаева, Т. С. Царьковой, С.-Петербург: Академический проект, 5–44.
- РС = *Русские символисты*, [Подъ редакцией В. Я. Брюсова, вып. 3:] Лѣто 1895 г., Москва: Типографія Е. Лисснера и Ю. Романа, 1895.
- Сигей, С. В.: 1992, 'Комментарии', В. Гнедов, *Собрание стихотворений*, Под редакцией Н. Харджиева и М. Маршалови. Вступительная статья. подготовка текста и комментарии С. Сигей, Тренто: Университет Тренто. Департамент Истории Европейской цивилизации, 139–205.
- Сигей, С. В.: 2001, 'Тайное знание русских футуристов', *Slavica Tergestina*, vol. 9: *Studia slavica* II, 195–233.
- Строганов, М. В.: 1999, *Две старецких осени Пушкина: Литературоведческие очерки*, Тверь: Тверское областное книжно-журнальное издательство.
- Субботин, В.: 1964, *Книга моих стихов*, Москва: Советский писатель.
- Субботин, В.: 1996, 'Подорожники: Из записных книжек', *Литературная газета*, 14 февраля, № 7 (5589). 5.
- Тынянов, Ю.: 1924. *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Academia (= Вопросы поэтики; Вып. V).
- Хвостенко, А.: 1985, *Подозритель: 2-й сборник ВЕРПЫ*, Париж: Синтаксис.
- Хвостовъ, Д. И.: 1804а, 'О краткости надписей', *Другъ просвѣщенія*, ч. 2, № 5, 152–154. Без подписи.
- Хвостовъ, Д., Г.(граф): 1804б, 'Надгробіе Королю Польскому', *Другъ просвѣщенія*, ч. 2, № 5, 130.
- Хвостовъ, [Д. И.]: 1830, *Полное собраніе стихотвореній*, С.-Петербург: Типографія Императорской Россійской Академіи, т. 5.
- Цявловская, Т. Г.: 1958, 'Дневник А. А. Олениной', *Пушкин: Исследования и материалы*, Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР, т. II, 247–292.

- Шапир, М. И.: 1996, 'Гаспаров-стихoved и Гаспаров-стихотворец', *Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Стрoфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова*, Москва: РГГУ, 271–310.
- Шемшурин, Андр.: 1913, *Футуризмъ въ стихахъ В. Брюсова*, Москва: Типография Русскаго Товарищества.
- Шмидт, Э.: 1998, 'Василиск Гнедов: на краю молчания', *Новое литературное обозрение*, № 33, 265–28.
- [[Anacreon]: 1801, *Anacreontis Odæ et fragmenta Græce et Latine, ex editionis Johannis Baptistæ Gail, Parisiis Vulgata, Dublinii: R. E. Mercier.*]
- Apollinaire. G.: 1966, *Alcools; suivi de le Bestiaire; et de «Vitam impendere amori»*, Paris: Gallimard.
- Aron, Th.: 1984. *Littérature et littérarité: Un essai de mise au point*, Besançon: Belles-Lettres (= Annales littéraires de l'Université de Besançon; Vol. 292).
- Bellevüe, X. F.: 1911, *Le Comte de La Touraille, maréchal de camp de cavalerie, brigadier des armées du roi, chevalier de Saint Louis, philosophe et poète, 1720 à 1794: Sa vie, ses ouvrages, sa correspondance avec Voltaire; Généalogie de la famille Larcher*, Paris: Honoré Champion.
- Boisson, M.: 1989, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano: Schena – Paris: A.-G. Nizet (= Pubblicazioni della «Fondazione Ricciotto Canudo»; 8).
- CLPhC = *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, pendant une partie des années 1775–1776, et pendant les années 1782 à 1790 inclusivement, par le Baron de Grimm et par Diderot*, III^{ème} et dernière Partie, Paris: F. Buisson, t. II, 1813.
- Culler, J.: 1975, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge & Kegan Paul – Ithaca: Cornell University Press.
- Décaudin, M.: 1993, «Alcools» de Guillaume Apollinaire, Paris: Gallimard.
- Dininman, F.: 1984, '«Chantre» et les Sirènes', *Que vlo-ve?*: *Bulletin de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire*, II^{ème} série, № 10, 17–19.
- Du Camp, M.: 1883, *Souvenirs littéraires*, Paris: Librairie Hachette et Cie, t. II.
- Fongaro. A.: 1988. *Apollinaire poète: Exégèses et discussions, 1957–1987*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail-Toulouse.
- Goldmann, L.: 2007, 'Structure: Human Reality and Methodological Concept', *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Edited by Richard Macksey and Eugenio Donato, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 98–109.
- Gouriet, J.-B.: 1806, *L'antigastronomie, ou L'homme de ville sortant de table: Poème en IV chants*, Paris: Hubert.
- Grojnowski, D.: 1988, *Jules Laforgue et l'«originalité»*, Neuchâtel: La Baconnière.
- Guyau, J.-M.: 1884, 'L'esthétique du vers moderne', *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. XVII, № 3, 258–275.
- Hollander. I.: 1975, *Vision and resonance: Two senses of poetic form*, New York: Oxford University Press.
- IP – *Journal de Paris* 1783 13 février № 44
- Kostelanetz, R.: 2000. *A Dictionary of the Avant-Gardes*, London – New York: Routledge.
- Laforgue. J.: 1975. *Œuvres complètes*, Introduction et notes par G. Jean-Aubry, Paris: Mercure de France, vol. IV: Lettres – I. 1881–1882.

- Lewes, G. H.: 1845, '[Lessing]', *The Edinburgh Review*, vol. LXXXII, № CLXVI, October, 451–470. Not signed.
- Lochac, E.: 1967, *Au pas feutré du songe: Choix de vers et de prose*, Paris: Les Cahiers des Images de Paris.
- Maurice, Ch.: 1856, *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines ...*, Paris: Henri Plon, t. I.
- Moga, E.: 2007, 'Poemas «uni-versales»', *El Ciervo*, № 673, 48–50.
- Montesquiou, R. de: 1897, *Roseaux pensants*, Paris: Eugène Fasquelle.
- Nougaret, P. J. B.: 1787, *Tableau mouvant de Paris, ou Variétés amufantes: Ouvrage enrichi de Notes historiques & critiques. & mis au jour*. Londres: Thomas Hookham. t. I.
- [Owen, J.]: 1766, *Joannis Oweni ... Epigrammata*, Basiliae: Apud Johannem Schweighauser.
- Phillips, E.: 1658, *The New World of English Words, or, a General Dictionary*, Compiled by E. Phillips, London: E. Tyler for Nath.
- Pompidou, G.: 1961, *Anthologie de la poésie française*, Sous la direction de G. Pompidou, Paris: Hachette.
- Poupon, M.: 1976, 'Un parangon de poésie apollinairienne, «Chantre»', *Cahiers Guillaume Apollinaire*. № 13. 119–124.
- Proust, M.: 1919. *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, vol. I: Du côté de chez Swann. Première partie.
- Racine, J.-B.: An VII [= 1799], *Œuvres*, Edition stéréotype, Paris: l'Imprimerie de P. Didot l'Aîné, t. III.
- Rivarol, A.: 1827. *Dictionnaire classique de la langue française. avec des exemples tirés des meilleurs auteurs français et des notes puisées dans les manuscrits de Rivarol*, Paris: Brunot-Labbe. Baudouin frères.
- Rouveyre, A.: 1955, *Amour et poésie d'Apollinaire*, Paris: Éditions du Seuil.
- Schéhadé, G.: 1977, *Anthologie du vers unique*, Paris: Maury.
- Vroon, R.: 2002, 'Max Nordau and the Origins of Russian Decadence: Some Preliminary Observations', *Sine arte, nihil: Сборник научных трудов в дар профессору Миливое Йовановичу*, Редактор-составитель К. Ичин, Москва – Белград: Пятая страна, 85–100 (= Новейшие исследования русской культуры; Вып. 1).
- Wise, P.: 2001/2002, 'Une Source négligée de la boutade de Gautier sur Racine', *Bulletin d'informations proustiennes*, № 32, 9–21.
- Wright, Ch.: 2008, *Charles Wright in Conversation: Interviews. 1979–2006*, Edited by R. D. Denham, Jefferson (North Carolina): McFarland & Company.