

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПОР

UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-04-16115

Ш 23 Шапир М. И.

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Володинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЗАУМЬ ФЕДОРА СОЛОГУБА: МЕЖДУ ЛОЖЬЮ И ФАНТАЗИЕЙ

Мы слышали крикъ. Бѣготню! Визготню! Суетню!
Темныя разсужденія о фантази.

Козьма Прутков

Всё нижеследующее я прошу воспринимать как семиотический и лингвопо-
этический комментарий к одному стихотворению Сологуба, написанному в ян-
варе 1908 г.:

Подъ сѣнью тилій и темаль,
Склонясь на бѣлые киферы,
Я улыбаясь задремаль
Въ объятыхъ милой Мейтанеры,

И, затаивши два огня
Въ очахъ за синія зарницы,
Она смотрѣла на меня
Сквозь дымно-длинныя рѣсницы.

Въ передзакатной тишинѣ
Смирная пляской ярость Змѣя,
Она показывала мнѣ,
Какъ пляшетъ зыбкая алмея.

И вся бѣла въ тѣни темаль,
Бѣлѣй, чѣмъ нѣжный цвѣтъ кифера,
Отбросивъ скуку покрываль,
Плясала долго Мейтанера.

И утомилась, и легла,
Орошена росой усталой,
Склоняя жемчуги чела
Къ благоуханью азры алой.

(Сологуб 1911, 212–213)

Прежде всего здесь бросаются в глаза незнакомые, странные существительные. Таковых шесть, но три из них употреблены по два раза — итого девять словоформ на 20 строк: достаточно, чтобы окрасить лексику этого текста в целом. При этом семь из девяти словоформ стоят в самой сильной позиции стиха — в рифме, что делает их еще более заметными¹.

О том, какой обычно видится читателю лексическая окраска разбираемого стихотворения, можно судить по комментарию к большой серии Библиотеки поэта: «*Тилии, темалы, киферы, алмея, азра* — названия, по-видимому введенные Сологубом для придания стихотворению экзотического колорита» (Сологуб 1975, 618 примеч. 454). Но читатель более искушенный не может не чувствовать, что *тилии* и *темалы* отличаются от экзотических новообразований вроде *звѣзды Маирѣ* и *рѣчки Лигой*, которые Сологуб воспевал десятилетием раньше. Прочитав статью М. Л. Гаспарова «Поэтика „серебряного века“»: «Слова, используемые для символов — для неопределенного размывания их значений, — поначалу предпочитались высокие, редкие, красивые, такие, как „восторг“ или „бездна“, „смарагд“ или „лал“, „фиал“ или „тирс“». Но «когда в 1908 г. Ф. Сологуб пишет: „Под сенью тилий и темал, / Склонясь на белые киферы, / Я, улыбаясь, задремал / В объятых милой Мейтанеры“ — это уже несомненная ирония» (Гаспаров 1993г, 20). В чем, однако, эта ирония состоит, на что направлена и так ли уж очевидна — вот вопросы, которые пока остаются без ответа.

Я думаю, ирония в том, что поэт намеренно и с успехом вводит читателя в заблуждение: все диковинные слова, за вычетом разве что имени собственного *Мейтанера*, выглядят стилистически однородными — например, в Библиотеке поэта они толкуются как плоды окказионального словотворчества, «загримированные» Сологубом под экзотизмы. Между тем они почти поровну делятся на две группы, слова в которых имеют принципиальное семиотическое отличие: некоторые действительно изобретены *ad hoc*, другие существовали раньше.

В свою очередь, непридуманые слова тоже неоднородны. *Тилия* — это транслитерированный латинизм (ср. лат. *tilia* 'липа'). Стихотворение Сологуба, видимо, фиксирует первую попытку его русификации, цель которой, понятная сама по себе, становится совершенно прозрачной в сравнении с пушкинскими стихами: *Но и в дали, в краю чужом // Я буду мыслию всегдашней // Бродить*

Тригорского кругом <...> В саду под сенью лип домашней («П. А. О***», 1825). Вместо «домашних лип» Сологубу понадобились чужие *тилии*.

В отличие от них, *алмея* на русской почве имела свою историю уже ко времени появления сологубовских стихов. В 1901 г. это слово, называющее восточную танцовщицу-стриптизершу, использовал И. Анненский в переводе из Верлена, по обыкновению весьма вольном: <...> *Соблазны гибкие с улыбками алмей // Им пены розовой бокалы разносили* («Преступление любви», опубли. 1904). Во французском оригинале никаких алмей нет; там сказано только: <...> *Les Appétits, pages prompts que l'on harcèle, // Promenaient des vins roses dans des cristaux = <...> Желания, эти прыткие пажы, коим нет покоя, // Разносят розовые вина в бокалах* («Crimes amoris», 1873). А в последнем стихотворении Анненского, написанном за месяц до смерти (возможно, не без влияния Сологуба), лирический герой засыпает, мечтая об объятиях алмеи:

Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим.

Но знаю... дремотно хмелея,
Я брошу волшебную нить,
И мне будут сниться, алмея,
Слова, чтоб тебя оскорбить.

«Дальние руки», 1909²

Но Анненский тоже не был первым, кто стихами сказал об алмеях по-русски. На полстолетия раньше это слово в несколько ином написании появилось у К. Павловой — в стихотворении о человеке, который «везде и всегда» думал о «милой подруге»:

<...> И там, где снится о гяуре
Разбойнику в чалме,
И там, где пляшет в Сингапуре
Индийская альмэ <...>

«Везде и всегда», 1846

Судя по фонетике и графике, слово, арабское по своему происхождению, русские поэты позаимствовали у французов (*almé, almée*), а не у англичан (*alma, almah*, также *alme, almeh*). У тех и у других оно обозначает египетскую певицу и танцовщицу и произведено из субстантивированного причастия женского рода **عَالِمَةٌ** (араб. *‘alima*¹; перс. *ālīma*) ‘певица’ от глагола **عَلِمَ** (араб. *‘alima*) ‘знать; быть зна-

ющим, сведущим' (ср. Михельсон 1865, 35; Dauzat, Dubois, Mitterrand 1964, 25; OED, 351), тогда как *индийская альма* в европейских языках называется словом *баядера* (фр. *bayadère*, нем. *Bajadere* ← португ. *bailadeira*), которое вряд ли случайно рифмуется с именем *Мейтанера*. По данным историко-этимологического словаря А. Доза, арабизм *almé(e)* во французский язык ввел в 1785 г. Клод-Этьенн Савари — путешественник, знаток восточных языков, знаменитый переводчик Корана (см. Dauzat, Dubois, Mitterrand 1964, 25). Но хотя это слово встречается у многих французских писателей, скажем у Бальзака (1836), Барбе д'Оревиля (1874), Золя (1880), можно предположить, что русским символистам образ алмеи был подсказан Артюром Рембо, чье стихотворение «Est-elle almée?..» («Алмея ли она?..») Сологуб перевел на русский язык в марте всё того же 1908 г.³

Вернемся к предмету нашего анализа. Между словами, несходными по своему происхождению, Сологуб обдуманно стирает ощутимые различия, прибегая для этого к самым разным средствам: фонетическим, синтаксическим, композиционным. Варваризмы, отобранные поэтом, были вовсе или почти неупотребительны, что делало их значение смутным, а языковое существование — призрачным. Напротив, неологизмам, по крайней мере некоторым, Сологуб старался придать более или менее привычный звуковой облик, что должно было создавать иллюзию реального существования слов и якобы стоящих за ними предметов. Так, *киферы* приводят на память сразу два гречизма: *кивара* (греч. *κιδάρα*) и *Кивера* (греч. *Κιβέρη*^[4]); кроме того, форма единственного числа *киферь* ассоциируется с нем. *Kiefer* 'сосна'. Слово *азра* кажется знакомым благодаря омонимичному арабскому имени *عُذْرَا* (ʿUdrā) или *عُدْرَة* (ʿUdra^h), которое прославил Стендаль в трактате «О любви» («De l'amour», 1822, гл. LIII), а за ним — Гёйне в стихотворении «Азра» («Der Asra», 1846); что касается словосочетания *азры алой*, то оно могло быть дополнительно мотивировано именем ангела смерти у мусульман — *Азраилъ* (عِزْرَائِيل, ʿIzraʿīl)⁵. Даже *Мейтанера* — и та получила свое прозвание неспроста: оно образовано с помощью метатезы из имени *Метанейра*, или в другой транскрипции *Метанира* (из греч. *Μετάνειρα*, Gen. *Μετανεϊράς*). Так звали жену элевсинского царя Келея (их сына нянчила Деметра), а еще, что в нашем случае намного важнее, афинскую гетеру, любовницу софиста Лисия, о которой говорится в речи «Против Неэрь», долгое время приписывавшейся Демосфену (см. Pseudo-Demosthenes *Orat.* 59, 19, 21–23).

Другой способ уравнивания варваризмов и окказионализмов применен в первой строке, где сочинительный союз соединяет слово реальное с мифическим: *Подъ сънью тилий и темаль* <...> Наконец, опровергая знаменитое правило А. А. Потебни, согласно которому «образъ есть нѣчто гораздо болѣе простое и ясное, чѣмъ объясняемое» (1905, 314; ср. Шкловский 1919а, 5), у Сологуба слова с загадочной

семантикой дважды занимают позицию второго члена сравнения. Один раз в данной роли выступает окказионализм: <...> *Бѣлѣй, чѣмъ нѣжнѣй цвѣтъ кипера* <...> Конечно, ни сам *киперъ*, ни степень его белизны (надо думать, очень высокая) нам в ощущении не даны⁶. С этим сравнительным оборотом в композиции стихотворения соотносится конструкция с варваризмом, которая по форме представляет собой придаточное дополнительное, но по сути, тоже включает в себе сравнение:

<...> Смирѣя пляскою ярость Змѣя,
Она показывала мнѣ,
Какъ пляшетъ зыбка алмея.

Показывать, какъ пляшетъ алмея, — значит 'плясать так, как алмея'. Но как она пляшет и даже как выглядит, читателю, скорее всего, неизвестно: значение слова *алмея* зыбко, как и она сама⁷.

Итак, стихотворение Сологуба — это один из ранних, дофутуристических опытов беспредметного, безобразного словотворчества. Но в таком случае, если мы, следуя нашим лексикографам, будем понимать фантазию как творческое воображение, а его, в свою очередь, — как способность мыслить образами, живописать умственные картины (см. Даль 1863, I: 213; 1866, IV: 485; БАС₁, 16: стб. 1245; БАС₂, II: 445; и др.), нам придется признать, что в узком смысле слова никакой фантазии в сологубовских глоссолалиях нет: это чисто звуковые построения, право на которые В. Б. Шкловский (1916; 1919а) и другие формалисты теоретически обосновывали в полемике с Потебней. Однако в отличие от авангардистской заумы, открыто нарушающей коммуникативную перспективу, заумь Сологуба ловко маскируется под поэтический символ. Возникает кажимость, обман, ложь, каковою, признаем, с легкостью может стать даже мысль неизреченная.

Ложь адресанта, встраиваясь в традиционный контекст, провоцирует фантазию адресата, который пустые звуки силится наполнить глубоким содержанием. Заумные неологизмы Сологуба тем более требуют предметного осмысления, что рядятся в обличье имен нарицательных и часто принимают форму множественного числа. Но, как правило, в своих фантазиях читатель далеко не заходит: воображение услужливо рисует ему лишь те картины, подобные которым он уже наблюдал. Об этом верно сказал Эдгар По, рассуждая о сходстве и различии между *Imagination* и *Fancy*: «Фантазия творит столько же, сколько воображение, а в сущности, этого не делают ни та, ни другое. Новые концепции — это всего лишь необычные комбинации. Человеческий ум не может вообразить то, чего не существует, — если бы он мог, то творил бы не только духовное, но и материальное, подобно Богу. На это скажут: „Мы воображаем грифона, хотя

его не существует“. Сам гриффон — разумеется, нет, но существуют его составные части. Он — только соединение уже известных органов и свойств. И так обстоит со всем, что претендует на новизну, что представляется созданием нашего разума: оно может быть разложено на старые части» (Рое 1902, 37).

В поисках предметного смысла читательская фантазия неуклонно движется по пути наименьшего сопротивления, ученически пользуясь подсказками, оставленными Сологубом. Результат вчитывания банален и заранее предсказуем. Пусть читатель не знает, что такое *азра*, но ведь она *алая*, *благоухает* и по звуку так похожа на *розу*, да к тому же где-то на втором плане мелькают *азалии* и *астры*⁸. Фонетическое сходство осмысливается как семантическая смежность, а точнее синекдоха: *азра* — ‘цветок’. Это умозаключение подкрепляется всем читательским опытом, в том числе вынесенным из знакомства с поэзией Сологуба:

С тобою на лугу несмятом
Целуюся в тени берез,
Я упивался ароматом,
Благоуханней алых роз.

«Любовью легкою играя...», 1901

Хотя ход мысли, опредметившей *азру*, понятен, никакой фатальности в этих рабских ассоциациях нет: у Сологуба, помимо цветов, благоухают травы, весна, женщина, сигара, кадило, молитва, завет... Но чаще всего — именно цветы⁹.

Без особых проблем читатель справляется и с заумными *темалами*, даже если в прошлом ему никогда не приходилось сталкиваться с латинским словом *tilia*. На то, что у *темалы* есть ствол и ветви, намекает предложно-падежная конструкция *подъ сѣнью*...: шаблонным дополнением к ней в поэтическом языке становятся видовые или родовые наименования деревьев. Лирический герой дремлет *подъ сѣнью тилій и темалъ*, а пробуждаясь, лицезреет женщину — в поэзии Сологуба эта картина не уникальна: *Но я под сенью злого древа // Заснул... проснулся, — предо мной // Стояла и смеялась Ева...* («Я был один в моём раю...», 1905). Или в позднем стихотворении Сологуба: *Тирсис под сенью ив // Мечтает о Нанетте <...>* («Тирсис под сенью ив...», 1921). Вот почему ‘дерево’ — это первое, что приходит в голову, хотя и тут язык не диктует одного-единственного решения. У Сологуба мужчина и женщина вовсе не обязательно уединяются под сенью древесной кроны:

Темнота ночная пала, скрылась бледная луна,
И под сенью покрывала ты опять со мной одна.

«Я один в безбрежном мире, я обман личин отверг...», 1904

Чуть сложнее обстоит дело с *киферомъ*. Мы видим, что даже *темалы* при желании можно интерпретировать как 'покрывала'. Тем более *бѣлые киферы*, на которые склонился охваченный дремотой герой, легко представить себе в виде мягких подушек или тканей, устилающих ложе страсти. Но всё же гораздо вероятнее, что *киферы* — тоже 'цветы': на них *въ тѣни темалъ* возлежат Мейтанера и тот, кто потом рассказал о ней в стихах¹⁰. Сходный образ есть в любовной лирике Сологуба, где герой под деревом засыпает прямо на траве:

Невинный цвет и грешный аромат
Левкоя
 Пленительным желанием томят
Покоя.
 Так сладостно склоняться в полусне
Под тенью
 К желанному и радостному мне
Забвенью <...>

«Невинный цвет и грешный аромат...», 1904

Невинный цвет левкоя (его латинское название — *Mattiola incana*) переключается не только с «нежным цветом кифера»: *маттиолы*, или в просторечии *метіолы*, могут фонетически мотивировать неологизм *темалы* (подобно тому, как *лилію* усиливают растительную семантику *тилій*)¹¹.

Я постарался показать, как Сологуб играет с читателем, манипулирует им, посмеивается над робостью его воображения. Правда, делает он это с большой осторожностью и тактом, чтобы не разрушить эмоциональную двойственность стихотворения, которое написано так, что его позволительно принять всерьез или обратить в шутку, в зависимости от расположения и познаний читающего. Эта лукавая сказка — ложь, но намек в ней действительно есть, однако извлечь из него урок под силу разве что филологу.

Примечания

¹ Несколько выбивается из тона вторая строфа — единственная полностью свободная от слов, значение которых «темно иль ничтожно». Она хранит на себе явные следы зависимости от Тютчева: <...> *И сквозь опущенных ресниц // Угрюмый, тусклый огонь желанья* («Люблю глаза твои, мой друг...», <1836>); *Словно тяжкие ресницы // Подымались над землею, // И сквозь беглые зарницы // Чи-то грозные зеницы // Загорались порою...* («Не остывшая от зною...», 1851). Композит *дымно-длинныя* тоже мог быть навеян Тютчевым: <...> *Дымно-легко, мглисто-лилейно // Вдруг что-то пурхнуло в окно <...> Раскрыло шелк ресниц твоих!* («Вчера, в мечтах обвороженных...», 1836).

² После Анненского и Сологуба это слово получило в русской поэзии более широкие права: оно дважды встречается у Б. Лившица («Мне ль не знать, что слово бродит...», 1922; «Вот оно — ниспроверженье в камень...», 1922), а затем у ряда позднейших поэтов.

³ *Песнь Корсара (la chanson du Corsaire)*, упомянутая в этом коротком стихотворении Рембо, понуждает вспомнить о поэме Байрона (1813), в одном из эпизодов которой *алмеи пляшут под дикий аккомпанемент = dance the Almas to wild minstrelsy* (Corsair II, II: 8).

⁴ Имеется в виду весь ряд вариантов эпитета Афродиты *Κυβερ(ιῦ)σκoй*: аттический *Κυβέροια* (cf. Hom. *Od.* 18, 193), ионийское *Κυβερειή* (cf. Hom. *Od.* 8, 288), эолийское *Κυβέροια*, дорийское *Κυβήροια*, *Κυβέροη* Лукиана (Epigr. ap. Luc. *Symp.* 41, 1), Манефона [Manetho *Apotelesm.* II, 232, 460, 477; III, 72, 154, 333; IV, 126, (207: *Κυβερειή*, 359: *Κυβερειάς*), 597; VI, 116, 276, 491, 681], *Anth. Gr.* [VI, 209 (Antipp. Thess.), 1] и др., *Κυβήροη* Анакреон(т)а [15, 11; 16, 21; 17, 15; 28, 1; 35, 7; 38, 6; 43, 14; 44, 9; 55, 31; 60, 23], *Anth. Gr.* [IV, 3 (Agathi Schol. As. Myrin.), 129; VI, 19 (Juliani Aegyptii), 3 (v. l. *Κυβέροη*); XVI, 173 (id.), 5, 210 (Plato), 2] и мн. др., *Κυβέροη* Оппиана (Opp. *Cyn.* I, 39, 238) и *Anth. Gr.* [IX, 762 (Blab. Illustr.), 1; 606 (Nossis), 1], а также *Κυβηριάς* [*Anth. Gr.* VI, 190 (Gaet.), 1, 206 (Antipp. Sid.), 10], *Κυβηρίς* (Anon. de Vir. Herb. *Carm. de vir. herb. figm.* 55), *Κύβηρα* (*Etymologicum Graecae Linguae Gudianum* p. 352, 15), *Κυβηραιῶ* (Steph. Gramm. p. 391, 16), *Κυβηρείη* (Lydus Hist., Joh. Laurentis *De mensibus* IV, 64, 55) — вместе с производящей основой *Κύβηρα* [и *Κυβηραιῶ* (sc. ἤη)] [*город и(ли) остров*] *Κυβερύ* и со всеми производными. — С. Б.]

⁵ Популярности имени *Азра* способствовали также одноименные романс А. Рубинштейна (1856) и опера М. Ипполитова-Иванова (1890).

⁶ Не исключаю, что на Сологуба мог оказать влияние цвет *кефира*: это слово, пришедшее с Кавказа, к тому времени уже прочно вошло в русский язык (см. Черных 1993, 393–394).

⁷ Общую неопределенность усиливает двусмысленность всей конструкции: мы не можем точно сказать про Мейтанеру, «алмея ли она» или только пляшет, как алмея. Мы не знаем также, что это за *Змбй*, ярость которого смиряет дева, пляшущая перед героем: сам ли субъект речи, часть его тела или же третий персонаж.

⁸ Подobie рифмы *астры* : *азров* возникает в стихотворении Брюсова «Я помню легкие пиластры...» (1913).

⁹ Ср. другие примеры из поэзии Сологуба: *Цветут, благоухают // Кругом цветы в полях <...>* («О, жизнь моя без хлеба...», 1898); *Бряцанье лир, цветов благоуханье <...>* («Звезда Маир сияет надо мною...», 1898); *<...> И благоухают чудные цветы <...>* («Всё, чего нам здесь недоставало...»); *<...> Как белых роз благоуханье* («Чиста любовь моя...», 1898); *<...> Благоуханные цветы* («От злой работы палачей», 1898, 1904); *<...> Благоуханнейших земных цветов* («Радуйся, радуйся, Ева...», 1906); *Благоухает роза Жакмино* («Мерцает запах розы Жакмино...», 1913); *Цветам — благоухая цвeсть <...>* («Как Дон-Кихоту Дульцинея...», 1919) и т. п.

¹⁰ Тогда *покрывала* — это не 'род постельного убранства', а 'деталь женской одежды': *<...> Она коварно убежала, // За ней бежал всё дальше он, // Держась за кончик покрывала <...>* (Ф. Сологуб, «Он песни пел, пленял он дев...», 1901).

¹¹ Форма *метіола* распространилась еще до революции. Укажу на воспоминания Р. Гуля, относящиеся к 1914 г.: «Только на несколько месяцев пережила деда бабушка Марья Петровна; она умирала в июле, когда из раскрытых балконных дверей тянуло уже левками и метилой» (1952, 30).