

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПИР

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

К СЕМАНТИКЕ
«ПАРОДИЧЕСКОГО БАЛЛАДНОГО СТИХА»
(«Солнце» Маяковского в тени Баркова)

Памяти Михаила Львовича Левина

1. Отдельные строки «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским летом на даче (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.)» (июнь — июль 1920), останавливают на себе внимание своей фривольной двусмысленностью:

А за деревнею —
дыра,
и в ту дыру, наверно,
спускалось солнце каждый раз,
медленно и верно (стихи 11–15) ¹.

<...> мир залить
вставало солнце ало (18–19) ².

<...> в щель войдя,
валилась солнца масса <...> (55–56)

Ср. первоначальную редакцию стихов 46–48:

<...> само, расставив луч-шаги,
шагает солнце в поле.

Конечно, иной читатель с этими эротическими коннотациями не захочет считаться вовсе, решит, что их нет, а физиологические подробности мерещатся воспа-

ленному воображению. Другой, с более тонким, обостренным поэтическим чутьем, не станет отрицать очевидного, но объяснит всё «авторской глухотой»: дескать, поэт сам не ведает, что творит. Но трудно поверить, чтобы Маяковский, столь чуткий к чужим «обмолвкам», в особенности поэтическим (см., например, Маяковский 1955—1961, 12: 109; Катанян 1940, 49; Тренин, Харджиев 1934, 277—278; Незнамов 1963, 378; Райт 1963, 271—272; Ронен 1991а, 91; и др.; ср. Маяковский — Брик, 121, 191), «проговаривался» так последовательно и настойчиво на протяжении небольшого стихотворения, — тем более что он был подкован «теорией» *сдвига* (Крученых 1918а, [3]; Терентьев 1919, 5—7; 1920, 8; и мн. др.), практически нацеленной на выявление «каламбуров» такого рода: «...И милых барышень своих, / Войну и бал, дворец и хату... (Пушкин)» (Крученых 1918а, [32]; 1919а; 1922, 9; 1924, 34—36, 39; 1930, 12; Ziegler 1978, 301—305; 1985, 74, 75, 77; Циглер 1982, 239—240; Никольская 1982, 199, 202—203; 1988, 31; Левинтон 1991, 51 примеч. 9; и др.)³. Против предположения о том, что полупрозрачные намеки «Необычайного приключения» есть следствие простого недосмотра, свидетельствуют и другие хрестоматийные скабрёзности Маяковского. Не только неприкрытая дерзость «Стихов о советском паспорте» (1929): *Я / достаю / из широких штанин // дубликатом / бесценного груза*, — но даже более скромные метафоры «Разговора с фининспектором о поэзии» (1926): *Что говорить / о лирических кастратах?! // Строчку / чужую / вставит — и рад*, — оказываются отнюдь не случайными и органически входят в художественную систему поэта (см. Мазур 1989, 34—36; Ронен 1990, 25—26)⁴.

В «Необычайном приключении» настораживает уже самая форма стиха — четырехстопные ямбы с мужскими рифмами и трехстопные с женскими, чередующиеся через один (Brown E. 1973, 17—18) [выпадают лишь две хореические строки, каждая из которых приходится на последний стих строфоида: *медленно и верно* (15); *нас, товарищ, двое!* (106), но на их месте исходно тоже стояли ямбы: *Спускалось солнце мерно; теперь / таких нас двое → теперь всего нас двое → ведь нас, товарищ, двое!* (последний вариант несколько раз публиковался); ср. Тренин 1937, 84—85; Аргоболевский 1940, 162—163; Харджиев 1992, 28—29]. Точно таким же размером была некогда написана пушкинская «Тень Баркова» (1814—1815?); единственное, что отличает стих Маяковского, помимо двух ритмических перебоев и отсутствия 12-строчной строфы, — это однократное появление строфоида с чередованием не мужских и женских, а мужских и дактилических окончаний [*ночь : сонница : мочь : трезвонится* (119—125)]; впрочем, первоначально и здесь не было отступления от метра (*есть : друга : влезть : лугом*]). Помимо того, в «Необычайном приключении» цитируется пушкинская рифма, причем созвучные слова у Маяковского занимают такую же метрическую позицию, что и в «Тени Баркова»:

Что я наделал!
Я погиб!
Ко мне,
по доброй воле,
само,
раскинув луч-шаги,
шагает солнце в поле (42–48).

Ср.:

И поп в постелю нагишом
Ложится поневоле...
И вот игуменья с попом
В обширном ебли поле (XIV, 165–168) ⁵.

Балладный разноstopник этого вида ⁶ в лирике Маяковского — редкость: не считая стихов о солнце, он встречается только в четырехстрочном перифразе «Обязательного постановления» [10.XII 1920 (см. Харджиев 1958, 424–425)], в стихотворении «Всем Титам и Власам РСФСР», жанр которого, несмотря на заглавие и мораль, также можно определить как балладу (написана в августе 1920-го, вскоре после «Необычайного приключения»), в «Балладе о доблестном Эмиле» (май 1922) и в «Подводном комсомольце» (март 1930). В двух других стихотворениях этого размера — «Смыкай ряды!» (1923, задумано как заключительная часть новой редакции «Всем Титам и Власам») и «„Общее“ и „мое“» (1928) — на месте женских рифм часто возникают дактилические или разноударные (в «„Общем“ и „моем“» к тому же нередки ритмические и строфические перебои, преимущественно в конце строфоиды) ⁷.

Классическая силлабо-тоника, непривычный для Маяковского размер, крепко спаянный с традицией «пародического балладного стиха» (Винокур 1930, 35), впервые использованный в свободном виде именно в «Необычайном приключении» и сразу же — бок о бок с описаниями, которые не могут не вызвать цепи сомнительных ассоциаций, — всё это заставляет предположить более тесную, чем кажется, связь между «Солнцем в гостях у Маяковского» и порнографической балладой Пушкина. Эта связь находит выражение не только в версификационных, но и в лексических соответствиях. Такие слова, как *вставить* (<...> *вставало солнце ало*) или *щель* (<...> *в щель войдя, // валилась солнца масса <...>*), в «Тени Баркова» употреблены в их непристойном значении:

О чудо! Хуй ядерный
Встает. Кипит в мудищах кровь
И кол торчит взъяренный (VII, 82–84).

Надулся хуй, растет, растет,
Вздывается ленивый —
И снова пал, и не встает...
Смирился, горделивый! (XVIII, 213–216)

В четвертый раз ты плешь пустил
И снова щель раздвинул <...> (II, 21–22)

Отвисли титьки до пупа,
И щель идет вдоль брюха <...> (XIV, 165–166) —

и т. п. ⁸

Солнце, которое «встает», для того чтобы «залить мир», «входит в щель» и «каждый раз мерно спускается в дырку», без малейшего сомнения, будет по праву воспринято как фаллический символ. Сексуальное переживание солнца, по видимости, опиралось у Маяковского на личный психофизический опыт: «<...> для меня простой половой шантаж, он как солнце лезет под юбку <...>» [из выступления на диспуте «Вопросы пола и брака в жизни и в литературе», 6.III 1927 (Нечаев 1970, 184)], но в «Необычайном приключении» эта архетипическая символика, поддержанная, вполне вероятно, бальмонтовским «Будем как Солнце» ⁹, произрастала прежде всего из пушкинского сравнения детородного члена с солнцем. Автор «Тени Баркова» подводит к этому сравнению издалека:

Кто всех задорнее ебет?
Чей хуй средь битвы рьяной
Пизду кудрявую дерет,
Горя как столб багряный? (II, 13–16) ¹⁰

Нечто похожее — в конце баллады:

<...> Багрова плешь огнем горит,
Муде клубятся сжатые <...> (XXII, 261–262)

Эти пушкинские строки — реминисценция из «Девичьей игрушки». В «Поэме на победу Прияповой дочери» («С<очинение> Г<осподина> Б<аркова>») изображен люминисцирующий пенис:

<...> Багряна плешь его от ярости сияла
И красны от себя лучи она пускала <...> ¹¹

А в «елегии» «Плачь пизды» находим развернутое сопоставление солнца с мужским половым органом:

О! Солнце<, > насъ дано одно ты освѣщать<, >
Питать собою тварь<, > собою украшать<, >
Такъ естли безъ тебя неможеть тварь пребыти<, >
Равно вотъ какъ пиздѣ безъ хуя можно жити<:>
Ты нужное для всей природы существо<, >
И хуй ради пизды потребно вещество<.>
Но видя ты съ высотъ теперь мое мученье —
Что съ хуемъ мнѣ пришло несносн<о> ¹² разлученье<, >
Сокрой и неблещи свои на мя лучи<!>
Спѣши<, > свирѣпой мракъ<, > изъ ада и мрачи<!>
Мнѣ всю одно пришло теперь ужъ умирати,
Безъ хуя ли мнѣ быть иль свѣту невзирати.
Прости<, > прекрасной хуй, прости<, > прекрасной свѣтъ<!>
Ужъ действуегъ во мнѣ битки претолстой вредъ.

«Плачь» обрывается ремаркой: «Закололась слоновымъ хуемъ» ¹³.

В XVIII строфе «Тени Баркова» картина пасмурного утра входит в структуру отрицательного параллелизма, который зиждется на двух значениях глагола *вставать* ('солнце встает' — 'хуй не встает'):

Увы! Настал ужасный день!
Уж утро пробудилось,
И солнце в сумрачную тень
Лучами водрузилось, —
Но хуй детины не встает!.. (XVIII, 205–209).

А в X строфе восход солнца прямо уподоблен эрекции:

И вот яснеет свет дневной;
Как будто плешь багрова,
Явилось солнце над горой ¹⁴
Средь неба голубова (X, 117–120).

Этот пушкинский пейзаж непосредственно отражен Маяковским, только вместо рассвета — закат:

Пригорок Пушкино горбил
Акуловой горою, а низ горы —
деревней был,
горбился крыш корою (6–10).

В следующем предложении Маяковского ритмико-синтаксическое, морфологическое и даже лексическое строение строки, несущей основную смысловую и грам-

К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)

матическую нагрузку, во многом дублирует строку из «Тени Баркова»: *Явилось солнце над горой* (X, 119) — *спускалось солнце каждый раз* (14); при этом в ответствующих строфондах тот и другой стих занимают одинаковое положение.

Описание солнечного восхода и заката в терминах полового акта также берет начало в порнографическом бурлеске XVIII в. В «Оде пизде» М. Чулков (?) воспевает начало дня и его конец:

От утренних спокойных вод
Заря на алой колеснице
Являет Фебов нам восход,
Держа его муде в деснице<,>
И тянет за хуй Феба в понт,
Чтоб он светил наш горизонт¹⁵.

Скончав теченье, Аполлон
С Ефира вниз себя покотит,
К Фетиде в лоно светит он —
Пизда лучи его проглотит <...>

<...> Сокроется от нас день прочь,
Еблявая наступит ночь¹⁶,
Коль Феб в богиню запендрячит¹⁷.

Поразительнее всего, что у Чулкова, как и в «Необычайном приключении», солнце тоже, если можно так выразиться, сходит со своей «орбиты», правда, по иной причине:

<...> Когда из волосистых туч
Блеснул на Феба пиздий луч,
То он сияние оставил,
Забыл по должности езд
И сунулся тотчас в пизду,
Чем славы он твоей прибавил¹⁸.

Один и тот же мотив у поэтов XVIII и XX вв. — солнце, произвольно меняющее привычный «маршрут», — подготавливает к самым существенным, хотя и наименее очевидным схождениям между Пушкиным и Маяковским: «Тень Баркова» и «Необычайное приключение» имеют много общего в сюжете. В обоих произведениях в решающий момент случается сверхъестественное событие. Попа-расстригу Ебакова посещает призрак Баркова, поэта Владимира Маяковского — небесное светило:

<...> Явилась тень, идет к нему
Дрожащими стопами <...> (V, 57–58).

Ко мне,
по доброй воле,
само,
раскинув луч-шаги,
шагает солнце в поле (44–48).

Пушкинский призрак появляется в тени угрюмой ночи (XXI, 246), напротив, у Маяковского — стена теней, // ночей тюрьма // под солнцу двустволкой пала (104–106), но солнце глаз Баркова так же пронзает мрак, как и глаза солнца: у Пушкина привидение возникает,

Сияя сквозь ночную тьму
Огнистыми очами (V, 59–60).

Ср. в «Необычайном приключении»: Уже в саду его глаза (51); Гоню обратно я огни <...> (60).

Чудо свершилось, и в сюжете наметился новый поворот. «Что сделалось с детинкой тут?» (VI, 61) — вопрошает тень Баркова в момент своего появления. Что я наделал! // Я погиб! (42–43) — восклицает герой Маяковского при виде приближающегося солнца. Столкновение с высшей силой вызывает замешательство и ужас:

И страхом пораженный поп
Не мог сказать ни слова <...> (VII, 73–74)

Ср.:

И так однажды разозлясь,
что в страхе все поблекло <...> (25–26)¹⁹

Эта эмоция у Маяковского проходит лейтмотивом:

Хочу испуг не показать —
и ретируюсь задом (49–50).

<...> я сел на уголок скамьи,
боюсь — не вышло б хуже! (74–75)

Но оказывается, что могущественный гость настроен отнюдь не враждебно:

К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)

— «Твой друг, твой гений я, Барков»,
Вещало привиденье (VI, 71–72).

И скоро,
дружбы не тая,
бью по плечу его я,
а солнце тоже:
«Ты да я,
нас, товарищ, двое! <...>» (101–106)

Ебаков жалуется на отсутствие эрекции:

— «Лишился пылкости я муд,
Елдак в изнеможенье <...>» (VI, 63–64)

Маяковский жалуется на отсутствие вдохновения:

Про то,
про это говорю,
что-де заела Роста <...> (82–84)

Барков возвращает попу эрекцию:

«<...> Поди, еби Малашку вновь!» (VII, 80)

Ср.:

А мне, ты думаешь,
светить
легко?
— Поди, попробуй! (89–92)

Солнце возвращает поэту вдохновение:

Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе (107–110).

Ебаков, преображенный встречей с Барковым, тоже обретает поэтический дар, которым делится с миром:

И стал ходить из края в край
С гудком, смычком, мудами (XI, 129–130) ²⁰.

Барков благословляет своего подопечного на подвиги:

Возьми задорный мой гудок,
Играй как ни попало <...> (VIII, 93–94)

Ритмика, фоника, лексика и синтаксис последней строки в точности повторены в «Необычайном приключении»:

Стихов и света кутерьма —
сияй во что попало! (117–118) ²¹

Очевидно, что баллада Маяковского изобилует всякого рода цитатами и парафразами из непечатной баллады Пушкина. Будучи вполне осознанными, эти разнородные реминисценции метрического, рифменного, ритмико-синтаксического, лексического, образного, сюжетного и жанрового характера способны переместить акценты в собственных двусмысленностях Маяковского, сделать в них «второй» смысл «первым», тайное содержание — явным. Вывод просится сам собой: в начале XX в., как и в начале XIX-го, в семантическую структуру «пародического балладного стиха» входила «на законных основаниях» бурлескно-порнографическая составляющая. Мы вынуждены признать, что барковщина Маяковского — явление столь же реальное, сколь и барковщина Пушкина ²².

2. В 1977 г. Р. О. Якобсон вспоминал:

«Маяковский гордился тем, что ни разу не написал скабрёзного стихотворения, кроме таких двустий, как:

Нельзя лезть на козу еться —
Это наказуется!

или

Здорова Ядвига еться —
ёрзает и двигается ²³.

Как-то Лиля спросила Володю, может ли он найти рифму на слово „хирурга“. Он сказал:

Спросила девушка у хирурга:
Что, если на херу рога?»

(Янгфельдт 1992, 68) ²⁴

Л. Ю. Брик в своих мемуарах была еще более категорична: «Размусоленную эротику он не выносил совершенно и никогда ничего не читал и не писал в этом роде» (1940, 170) [характерно, что Л. Ю. Брик употребила при этом выражение самого Маяковского: ср. *размусоливание* и *произведения, обслюнявливающие сексуальные темы* (Нечаев 1970, 182, 186)]. Однако вещи такого рода он, похоже, всё-таки писал и уж, во всяком случае, читал — косвенно это признавала и сама Л. Ю. Брик: «Маяковский не только читал чужие стихи — он играл ими, переделывал, перевирал». Так, «стихотворение Лермонтова „По небу полуночи ангел летел...“ он читал, переделывая его очень смешно, но совсем непечатно» (1940, 176, 166; ср. Крученых 1930, 12–14 и др.).

Наряду с этим обычным, тривиальным способом пародирования, превращающим приличное в неприличное — так сказать, «постное» в «скоромное», — Маяковский освоил другой, не в пример более редкий: он, как некогда Батюшков (см. Шапир 1993а, 70–72), делал неприличное приличным, но так, чтобы знакомый с непечатным источником мог его без труда узнать. Первым опытом такого «палимпсеста» была «Советская азбука» (сентябрь 1919), которую Маяковский составлял вместе с Р. Якобсоном и Я. Гурьяном²⁵:

Антисемит Антанте мил.

Антанта — сборище громил —

и т. д. В одном из последних выступлений, за три недели до смерти, 25.III 1930, Маяковский коснулся истории создания этой «Азбуки»: «Она была написана как пародия на старую, была такая порнографическая азбука²⁶ <...> Там были <...> остроты, которые для салонов не очень годятся, но которые для окопов шли очень хорошо <...> Эту книгу <...> я принес <...> в Центропечать. Там сидела не вычищенная еще машинистка одна, которая с большой злобой мне сказала: „Лучше я потеряю всякую работу, но эту гадость я переписывать не буду“» (1955–1961, 12: 428–429).

Несколько иначе эпизод этот изложен у Р. О. Якобсона: «Существовала такая гимназическая забава — похабные азбуки, и некоторые из <...> стихов <Маяковского. — М. Ш. > их слегка напоминают. Эти азбуки были рукописными или даже продавались из-под полы. Ассоциация была явной, и поэтому за эту азбуку на него страшно нападали». «Одна машинистка из хорошей семьи, которую он просил переписать это в каком-то учреждении, отказалась со слезами на глазах переписывать такие гадости как:

Вильсон важнее прочей птицы.

Воткнуть перо бы в ягодицы.

Это очень типично для этих похабных азбук. Так что, когда она огорчилась, явно стало, что она их знала» (Янгфельдт 1992, 40—41; ср. Flaker 1992, 97).

Связь «Советской азбуки» с ее непечатными аналогами действительно бросалась в глаза: *Шумел Колчак, что пароход. // Шалишь, верховный! Задний ход!* Ср. слово *шалить* в соответствующем дистихе одной из гимназических «Азбук»: *Шалит фантазия во сне. // Штаны мешают при ебне* (Флегон 1973, 103). Иногда Маяковский отваживался на откровенное заимствование образа: *Земля собой шарообразная, // За Милюкова — сволочь разная.* Ср.: *Земля имеет форму шара. // Забавно видеть хуй омара* (Флегон 1973, 380)²⁷. В стихах на букву «И», сочиненных Яковсоном: *Интеллигент не любит риска. // И красен в меру, как редиска, — звук и цвет унаследованы от похабного двустрочия на ту же букву: Ирис — растение Гваделупы. // Имеют красный цвет залуны* (Флегон 1973, 129). В таком же отношении к прототипу находится подражание Маяковского: *Юнцы охочи зря приврать. // Юденич хочет Питер брать.* Ср.: *Юпитер был женат на Гере. // Юнцу нужна пизда на хере*²⁸ (слово *юнец* в «Советской азбуке» повторено, а на месте одного имени собственного *Юпитер* — два: *Юденич + Питер*)²⁹. Маяковский и его соавторы сохранили основной прием школьных азбук [«дерзкий алогизм стыка» между строчками каждого двустипшия (Петровский 1991, 14)] и их стихотворный размер (4-стопный ямб парной рифмовки преимущественно с женскими клаузулами)³⁰. Только, в отличие от фольклорного «первообраза» и двух других пародических подражаний [ср. сатириконовскую «Азбуку для детей и для литераторов» и «Азбуку» киевской «Чертовой перечниды», 1918 (Петровский 1991, 14—17)], Маяковский позволил себе «запретные» переакцентуации и в целом ряде случаев заменил женские рифмы неравносложными и дактилическими (ср. Крученых 1925, 14). Чуть позже аналогичные трансформации претерпела метрика «Тени Баркова»: после азбучных упражнений Маяковский почувствовал себя в силах создать более сложный текст, весь начиненный сексуальностью, но вполне пригодный для печати.

И в одном из наименее известных стихотворений Пушкина (оно не вошло даже в Полное собрание сочинений), и в одном из наиболее известных стихотворений Маяковского (оно вошло даже в школьную хрестоматию)³¹ присутствуют увязанные воедино все три мотива: восход солнца, эрекция и вдохновение — разница лишь в пропорциях, в которых сквозные темы представлены у обоих поэтов. В «Тени Баркова» наибольший удельный вес имеет топика эротическая, следом за ней — поэтическая и, наконец, солярная; в «Необычайном приключении» соотношение оказывается обратным. У Пушкина эрекция и вдохновение находятся друг от друга не только в образной [писать как ебать (см. Шапир 1993а)], но и в сюжетной зависимости:

«<...> Усердно ты воспел меня,
И вот за то награда!» (XXIV, 285–286) —

Барков за поэтические заслуги отблагодарил попа потенцией. Но скрытая связь этих линий с третьей темой — солнечной — осуществлена лишь в тропах и выражается преимущественно сравнениями и параллелизмами (см. § 1).

У Маяковского, напротив, и сюжетно, и образно связаны небесное светило и поэт: гостеприимного хозяина солнце воодушевило на поэтический труд. Место эротической параллели:

И стал поэтом Ебаков;
Ебет да припевает <...> (XI, 121–122) ³² —

заступает параллель солярная:

Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе (107–110).

Если герой Пушкина 'ебет и поет' [и даже 'поет как ебет': <...> *Пером владеет как елдой* <...> (XI, 125) ³³], то герой Маяковского 'светит и поет' (и даже 'поет как светит'). Солнце сияет днем, а поэт — ночью:

Устанет то,
и хочет ночь
прилечь, тупая сонница.
Вдруг — я
во всю светаю мочь —
и снова день трезвонится (119–125).

То, о чем Пушкин говорил в открытую, Маяковский подернул туманом метафор, основанных на действительной или мнимой, узуальной или окказиональной двусмысленности слов дыра, спускать(ся), вставить, (за)литъ, щель, (в)валиться и др. И тем не менее скрытая связь поэта и солнца с vulv'ой и penis'ом в лирике Маяковского исключительно актуальна.

Симптоматично, что цитаты из «Тени Баркова» попадают у Маяковского, в том числе далеко за пределами «Необычайного приключения». В балладе Пушкина отсутствие вдохновения приравнено к отсутствию эрекции:

Как иногда поэт Хвостов,
Обиженный природой,

Во тьме полуночных часов
Корпит над холодной одой;
Пред ним несчастное дитя —
И вкривь, и вкось, и прямо
Он слово звучное, кряхтя,
Ломает в стих упрямо, —
Так блядь трудилась над попом,
Но не было успеха,
Не становился хуй столбом
Как будто бы для смеха (IV, 37–48)³⁴.

Несомненно, что подмеченное Пушкиным сродство форм природы и культуры имел в виду и Вяземский, когда слагал «Александрийский стих» (1853):

Иному слову рост без малого в аршин;
Тут как ни гни его рукою расторопной,
Но всё же не вогнешь в ваш стих четверостопный.

Ср. «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926):

Начнешь это
 слово
 в строчку всовывать,
а оно не лезет —
 нажал и сломал³⁵.

Из двух компонентов пушкинского сопоставления Маяковский оставил один, превратив тем самым сравнение в поэтико-эротическую метафору:

Что говорить
 о лирических кастратах?!
Строчку
 чужую
 вставит — и рад³⁶.

Ассоциация между вдохновением и эрекцией, названная и последовательно развитая в «Разговоре с фининспектором о поэзии», в «Необычайном приключении» лишь подразумевается, но и тут и там она восходит к пушкинской «Тени Баркова»³⁷. Это — с неожиданной стороны — подтверждает точку зрения Б. И. Арватова, высказанную незадолго до смерти Маяковского или же сразу после: «<...> эротическая жизнь — вот где черпалось им пресловутое вдохновение, которое силой социально направленной фантазии <...> пе-

К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)

рерабатывалось в героико-сатирическую поэму, в агит-стихотворение или лозунг, надпись и т. д.» (1979, 132; ср. Flaker 1992, 96–97)³⁸.

«Слово, всунутое в строчку», на которую — «нажал и сломал», означает по сути то же, что и солнце, «каждый раз мерно спускающееся в дырку», — то есть совокупление. «Строчка», как заметил С. Ю. Мазур (1989, 35–36; ср. Жолковский 1986, 262), символизирует здесь женское начало: «Отношение к строке должно быть равным отношению к женщине <...>» [из статьи «Как делать стихи?», 1926 (Маяковский 1955–1961, 12: 93)]³⁹. «Слово» («ростом в аршин») — это начало мужское: еще на вечере «Союза молодежи» (20.XI 1912) «наибольшее негодование аудитории вызвали полемические выпады Маяковского, возвестившего <...> что „слово требует сперматизации“» (Харджиев 1976, 15). Подобная «сперматизация» превращает существительное среднего рода в субъект мужского пола, как в стихотворении «Верлен и Сезан» (1925):

Бумаги
 гладь
 облевывая
пером,
 концом губы —
поэт,
 как блядь рублевая,
живет
 с словом любим⁴⁰.

Стихотворец не насилует язык, а языку отдается — «живет со словом, как блядь». Его женское естество обнаруживается во вторичных половых признаках: *Взбухаю стихов молоком // — и не вылиться — // некуда, кажется — полнится заново* («Люблю», 1922)⁴¹. Пассивная, страдательная роль поэта в творческом акте дает о себе знать и в «Необычайном приключении»:

Хочу испуг не показать —
и ретируюсь задом.

В отношениях поэта и светила первый — то и дело на правах ведомого: и мужская, и творческая сила заключены в его пышущем жаром госте. Вопиющая маскулинность солнца:

<...> ввалилось;
дух переведа,
заговорило басом <...> (57–59) —

подчеркнута грамматическим родом обращения *Дармоед!* (31): в этой звательной форме преодолевается неутраченный существительных *солнце* и *светило* (Гин 1985, 11; 1992, 104–105, 152–153)⁴².

В сравнении поэта с блядю — оно тоже встречается у Пушкина⁴³ — можно видеть крайнее выражение одного из двух противоположных типов отношения к слову (Топоров 1986, 208–209; Шапир 1990в, 329 примеч. 8). Поэт то хочет отдаться языку, то им овладеть, пусть даже ценой насилия: «нажал и сломал». Не случайно понимание просодии как «насилия над языком» в большой мере выработалось у Р. О. Якобсона в процессе изучения версификации Маяковского (Якобсон 1923б, 16 и мн. др.; Шапир 1990в, 302, 304 примеч. 10; 1994б, 85–87^{357–358}; ср. Жолковский 1986, 274 и далее)⁴⁴. Важнейший элемент просодии — строка — выступает у поэта как символ мужской, а не только женской природы:

Говоря по-нашему,	
	рифма —
	бочка.
Бочка с динамитом.	
	Строчка —
	фитиль.

«Строка-фитиль <...> субституирует детородный член, а слово-бочка <...> материнское лоно» (Мазур 1989, 36; 1990, 91; ср. Адрианова-Перетц 1935, 501)⁴⁵. Тут непосредственным предшественником Маяковского был Б. Лившиц, прошедший «хорошую школу фрейдизма» — «сексуальная природа творческого акта» предстала ему «с не допускавшей никаких опровержений несомненностью» (1933, 161, 273). Лившицу случалось писать и о том, *Что в таинственное лоно // Проникать нельзя стиху* («Мне ль не знать, что слово бродит...», 1920), и о том, что рифма, *Как рубенсовская жена, // Лежит в истоме ожидания...* («Раскрыт дымящийся кратер...», 1920). Такой родополовой определенности *стиха* и *рифмы* способствует наряду с грамматикой их идеальный образ, напоминающий о мужских и женских гениталиях: стих растянут в длину, рифма — в ширину; она состоит из двух тесно связанных половинок, между которыми — пустое пространство. Иконика делает сексуальные коннотации этих версификационных категорий достаточно устойчивыми. Уподобление фаллосу налицо и там, где поэт ведет речь о «редакторе», который *затыкает стихами дырку за дыркой*, и там, где он пишет о «лирических кастратах»: *Строчку / чужую / вставит — и рад*, и там, где он сравнивает стих с «водопроводом»: *<...> прорвет // и явится / весом, / грубо, / зримо <...>* («Во весь голос», 1929–1930)⁴⁶.

К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)

Метафорой «стих — фаллос» Маяковский, того не подозревая, также повторял Пушкина. В октавах, исключенных из «Домика в Коломне», говорится про александрийский стих:

Извивистый, проворный, длинный, склизкой
И с жалом даже — точная змия <...>⁴⁷

Сравнение со змией не должно сбивать с толку⁴⁸. Чуть ниже Пушкин характеризует *vers liberé*:

<...> Александрийский стих по всем составам
Развинчен, гнется, прыгает легко,>
Ломается на диво костоправам —
Они ворчат: уймется ль негодяй,
<Что за> повеса! экой разгильдяй!..

Стих с жалом-рифмой на конце⁴⁹ способен эякулировать — как это происходит, например, у Лермонтова: <...> *А рифмы льются малафьей* (из стихотворения «Расписку просишь ты, гусар...», 1837; Мазур 1990, 91). Ср. начальную редакцию «Домика в Коломне»:

Порой я стих повертываю круто,
Всё ж видно: не впервой я им верчу,
А как давно? того и не скажу-то.
На критиков я еду, не свищу,
Как древний богатырь — а как наеду...
Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду, —

то есть 'спущу' (в «Оде Приапу»: *Идет, всем встречным не спускает // И чистого млека льет ток*⁵⁰). Каламбур учитывает, вероятно, не только старинное присловье, приведенное в «Руслане и Людмиле» (1817–1820):

«<...> Я еду, еду, не свищу,
А как наеду, не спущу!» —

но и обценное значение спустить 'излить семя' (ср. Blinkiewicz 1911, 25): <...> *И части члена он, бедняжка, не вместил, // Как сладость всю свою потоком испустил* (из басни «Госпожа и парикмахер»); *Вели спустить мой хуй ты с маткиной пиздою>*, // *То пустит дождь в пизду елда <...>* (из басни «Пожар») и др.⁵¹

Обратимость тематической иерархии *солнце — слово — фаллос* делается наглядной при сопоставлении фрагментов, где три мотива неразрывно пере-

плетаются, — а такое место есть и в «Тени Баркова», и в «Необычайном приключении». У Пушкина развитие тропов достигает своей кульминации чуть не в самой середине баллады, на переломе от первой части сюжета ко второй:

И стал поэтом Ебаков:
Ебет да припевает,
Гласит везде: «Велик Барков!»
Попа сам Феб венчает;
Пером владеет как едой,
Певцов он всех славнее <...> (XI, 121–126) ⁵²

Симметрия и взаимозависимость творческой и половой активности здесь совершенно очевидны, но подспудно им сопутствует, так сказать, активность солнечная: попа венчает сам Феб! Эта эпиклеса Аполлона — *φοῖβος* 'светлый, ясный' — должна напомнить, что солнце — лишь одна из ипостасей Аполлона, который не только Феб, но еще и Мусaget, покровитель певцов и музыкантов: *Да здравствуют музы, да здравствует разум! // Ты, солнце святое, гори!* («Вакхическая песня», 1825). Ебаков, увенчанный Фебом и облагодетельствованный Барковым, — в сущности, не кто иной, как *наместник Феба и Приапа*, если воспользоваться строкой Пушкина из стихотворного послания А. Г. Родзянке (1824). В том же письме Родзянке, смеясь над тем, что экзотика русской романтической поэмы выходит на проверку украинской, финской или цыганской, Пушкин подвел итог, сливая три темы в одну: «<...> ай да Парнас! ай да героини! ай да честная компания! Воображаю, Аполлон, смотря на них, закричит: зачем ведете мне не ту? А какую ж тебе надобно, проклятый Феб? гречанку? италианку? чем их хуже чухонка или цыганка?» <Пизда> одна — <еби>! т. е. оживи лучом вдохновения и славы» (Пушкин 1937–1949, 13: 128–129). *Пизда* и *еби* принадлежат к терминологии сексуальной, *вдохновение* и *слава* — к литературной, а *оживи лучом* — по всей видимости, к астрономической (ср. Rancour-Lafetière 1977, 51–53) ⁵³.

У Маяковского кульминационное слияние тем выглядит несколько по-другому:

<...> Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое,
а ты — свое, стихами» (107–113).

Тут всячески педалируется общность эманаций солнечных и поэтических, но со звездой, изливающей свет, и певцом, изливающим душу, незримо присутствует

К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)

рядом фаллос, изливающий сперму. Сравнение с семяизвержением, в стихах о солнце не высказанное, обрело свои очертания в поэме «Во весь голос»:

Кто стихами льет из лейки,
кто кропит,
набравши в рот <...>⁵⁴

Не исключено, что строки Маяковского — действительно своего рода отклик на «Северный веер» Кузмина (1925, опубл. 1929):

Быть может, в щедрые моря
Из лейки нежность лью <...>⁵⁵, —

но фаллическое содержание образа вполне поддается прочтению лишь на фоне пушкинской «Гавриилиады» (1821), кстати, впервые напечатанной в России только в 1918 г.:

<...> И тайный цвет, которому судьбою
Назначена была иная честь,
На стебельке не смел еще процвести.
Ленивый муж своею старой лейкой
В час утренний не орошал его <...>⁵⁶

Той же природы, что *лейка*, известное сравнение, которое Пушкин убрал из окончательного текста поэмы «Граф Нулин» (1825):

<...> Он весь кипит как самовар<,>
Пока не отвернула крана
Хозяйка нежною рукой <...>

Самовар в роли мужского символа выступает и в фольклорных загадках (Адрианова-Перетц 1935, 502), нередко допускающих возможность двух отгадок одновременно: приличной и неприличной (Шкловский 1924, 125–128; ср. Крученых 1918а, [32]; Никольская 1982, 199–200, 207 примеч. 46; Левинтон 1993, 125–130, 134 примеч. 3, 135 примеч. 6). По принципу фольклорной двузначности строится большинство эротических намеков Маяковского, например в «Письме товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1928):

Любить —
это значит:
в глубь двора

вбежать
и до ночи грачей,
блестя топором,
рубить дрова,
силой
своей
играючи⁵⁷.

Другая загадка — сексуально-астрономическая (и что важно, отрицающая сравнение с самоваром):

Любовь
не в том,
чтоб кипеть крутей,
не в том,
что жгут угольями,
а в том,
что встает за горами грудей
над волосами-джунглями.

Разумеется, «за горами» и «над джунглями» *встает* небесное светило: *Там // за горами гóря // солнечный край непочатый* («Левый марш», 1918); «Детей учите: „Солнце встает над ковьями“. С любовного ложа из-за Его волосиков любимой голова» («Человек»). Между прочим, это объясняет появление в «Письме Кострову» имени великого астронома, отца «гелиоцентрической системы»:

Любить —
это с простынь,
бессонницей рваных,
срывать,
ревнуя к Копернику <...>⁵⁸

Незадолго до смерти Маяковский назвал свою поэзию «полупохабщиной». Литература, которую он проповедовал, получалась «заборной» (1955–1961, 12: 443) не на словах, а на деле. Ненормативная лексика (*блядь*, *говно* и т. п.), в том числе в программных произведениях до- и послереволюционного периода (Brown E. 1973, 15), делала его поэтом *не для дам* (Жолковский 1986, 261): <...> *ушку девическому / в завиточках волоска // с полупохабщины / не разалеться тронуту* («Во весь голос»; ср. «Девичью игрушку» с ее «Приношением Белинде»). Помимо явной брани, тот же стилистический эффект достигался забористыми эвфемизмами: <...> *в бабушку / и в бога душу мать!* («Сер-

гею Есенину»), *Где же / «мертвые души» // околачивают грюши?* («Фабрика мертвых душ», 1928). Вообще матерная ругань была постоянной темой лирики позднего Маяковского, в частности посвященной борьбе за новый быт. При этом Маяковский отстаивал право поэта на табуированную лексику или фразеологию: «<...> два раза повторяемое слово „мать“ в стихах Есенина — это только какой-нибудь процент в общем количестве „матерей“, которое мы ежедневно слышим» (из выступления по докладу А. В. Луначарского «Театральная политика советской власти», 2.X 1926); «<...> после долгих размышлений я поставил <в стихотворение „Сергею Есенину“ — М. III.> это „загибать“, как бы ни кривило такое слово воспитанников литературных публичных домов, весь день слушающих сплошные загибы и мечтающих в поэзии отвести душу на сиренях, персях, трелях, аккордах и ланитах» («Как делать стихи») и т. д. (Маяковский 1955–1961, 12: 302, 111, ср. 431 и др.; Гофман В. 1940, 324, 327–329).

Но, конечно, дело не в матерщине и не в грубости языка как таковой. Современная Маяковскому культура была внутренне готова распознать табуированные слова и темы даже там, где их заведомо не было: «<...> если знать всё языки, — тогда творить невозможно, потому что любое слово для какого-нибудь народа означает неприличие или даже похабелъ». «Тут, — заключал Крученых, — и заушный язык не устоит» (1918б, 17; 1919б, 24) [ср. И. Терентьев о «вселенском значении русской ругани» (1920, 8; Никольская 1982, 194, 199, 202–203; 1988, 31)]. Гораздо важнее для понимания автохарактеристики Маяковского то, что топика так называемого «материально-телесного низа» срослась у него с наиболее интимной лирической темой — темой поэта и поэзии (ср. Кацис 1990а; 1990б). Хотя Маяковский не выносил, когда «вокруг трудного и важного поэтического дела» создавали «атмосферу полового содрогания и замирания» (1955–1961, 12: 82), осмысление процесса стихосложения у него часто происходило в категориях секса. Такой поворот темы имел богатую классическую традицию, и потому неудивительно, что в этой связи Маяковский непрестанно цитировал Пушкина⁵⁹. Когда в начале XX в. после большого перерыва иерархия стиха и прозы снова стала почти такой же, какой была столетием раньше, у «высокой» поэзии немедленно возродился интерес к «низким» жанрам, которые дотопе около полувека находились не то что на периферии литературы, а просто за ее пределами. Обращение к обценной словесности помогало выявить границы и возможности поэтического языка (Шапир 1990г, 133), но только роль скрытого ориентира, которую в «золотом веке» играли «Сочинения Баркова», в «серебряном веке» выпала на долю «потаенного» Пушкина и еще более поздних образцов⁶⁰.

3. Как и во времена «Арзамаса», «пародический балладный стих» был привлечен Маяковским для решения внутривоэтических проблем. Это и понятно: ведь пародия — одна из наиболее традиционных форм литературной рефлексии. Но пародирование Пушкина было лишь средством: цель Маяковского — автопародия. В его стихах, замечал Р. О. Якобсон, «есть много элементов пародийности. Сравните <...> „Пейте какао Ван-Гутена!“ в „Облаке в штанах“ с позднейшими стишками „В чем сила? — В этом какао“. Это было почти дословное повторение, совершеннейшая пародия, так же как „Клоп“ был абсолютной пародией на „Про это“» (Янгфельдт 1992, 41; Якобсон 1931, 11, 34–35; 1956, 198; 1959, 308–309). И если тетраптих Маяковского отозвался в рекламе для Чаеуправления (1924), то эхом «Необычайного приключения» прозвучала реклама для ГУМа (1923): *Дайте солнце / ночью! / Где / найдешь / его? // Купи в ГУМе! / Ослепительно / и дешево.*

Но «Солнце» с его ночным чаепитием — это не увертюра, а финал: саусерие «Необычайного приключения» пародирует многочисленные у дореволюционного Маяковского беседы поэта со светилом⁶¹. Уже одно из самых ранних стихотворений — «Из улицы в улицу» (1913) — по-другому называлось «Разговариваю с солнцем у Сухаревой башни» (ср. Харджиев 1992, 27). В стихотворении из цикла «Я» («Несколько слов обо мне самом», 1913):

<...> слов испуганных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть:
«Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней...»

В «Кофте фата» (1914):

Я брошу солнцу, нагло ослабившись:
«На глади асфальта мне хорошо грассировать!»

В стихотворении «Я и Наполеон» (1915):

Здравствуй,
мое предсмертное солнце, солнце Аустерлица!

В поэтическом предисловии к «Простому как мычание» («Ко всему», 1916):

Солнце! Лучей не кинь!
Сохните, реки, жажду утолить не дав ему <...>

К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)

Несколько раз такие выкрики раздаются в поэме «Человек»:

Солнце!
Что ж,
своего
глашатая
так и забудешь разве?

Сопоставление с этой поэмой делает особенно явственной автопародийность «Необычайного приключения». Обыгрывая в «Человеке» евангельское предание, Маяковский «намекает» *недалекой / неделикатной звездой*:

«Звезда — мол —
лень сиять напрасно вам!
Если не
человечьего рождения день,
то черта ль,
звезда,
тогда еще
праздновать?!»

Эта интонация пародийно снижена в балладе об июльском солнце:

«<...> чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!» (38—41)

В «Необычайном приключении» солнце тянет за собой поэта, в «Человеке» — наоборот:

Солнце!
Чего расплескалось мантией?
<...>
Довольно лучи обсасывать в спячке.
За мной!
Все равно без ножек —
чего вам пачкать?!
И галош не понадобится в грязи земной.

Повторяющийся призыв «спуститься на землю» входит в солярный миф, созданный молодым Маяковским⁶². Только на этом фоне можно понять, что в действительности приключилось с поэтом на даче летом 1920 г.⁶³

Как и во многих других типологически поздних мифах, в дореволюционной поэзии Маяковского солнце (день) — мужской символ, а луна (ночь) — женский (ср. Афанасьев 1865, 74—82; Гин 1992, 99 и далее; а также Lévi-Strauss 1967). Эту мифологему Маяковский скорее всего унаследовал от Бальмонта, раскрывшего свою мифопоэтическую систему в статье «Солнечная сила» (1917): «Солнце — мужское начало Вселенной, Луна — женское <...> Каждый человеческий Онь есть сын Солнца, хоть часто этого не знает. Каждая человеческая Она <...> есть дочь Луны, хотя бы стала отрицаться» (1918, 15 и др.; ср. 1917, 254). Маяковский знал, чей он сын: *Солнце! / Отец мой!*; <...> *луна — / жена моя. // Моя любовница рыжеволосая («Я», 1913)*. Ср.:

«Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, — солнца ладонь на голове моей.
Благочестивейшей из монашествующих — ночи облачение на плечах моих.
Дней любви моей тысячелютое Евангелие целую».

«Человек»

Несмотря на постриг и священнический сан, в отношениях луны и солнца (ночи и дня) присутствует эротическое начало («Адище города», 1913; ср. Тренин, Харджиев 1935, 183; Stahlberger 1964, 48—49; Петровский 1983, 161):

И тогда уже — скомкав фонарей одеяла —
ночь излюбилась, похабна и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому не нужная, дряблая луна⁶⁴.

В тех же тонах выдержан ночной пейзаж «Облака в штанах»:

Пришла.
Пирует Мамаем,
задом на город насеив.
Эту ночь глазами не проломаем,
черную, как Азеф!

Выражение *проломать ночь* наводит на мысль о дефлорации. Оно согласуется с двумя абзацами «Войны и мира» (1915—1916), в которых день и ночь предстают половыми партнерами (Jakobson 1953, 21; Жолковский 1986, 261):

Солнце подымет рыжую голову,
запекшееся похмелье на вспухшем рте,
и нет сил удержаться голому —
взять
не вернуться ночам в вертеп.

И еще не успеет
ночь, арапка,
лечь, продажная,
в отдых,
в тень, —
на нее
раскаленную тушу вскарабкал
новый голодный день⁶⁵.

Фаллическая символика — не единственный мотив «Необычайного приключения», который берет начало в ранней лирике Маяковского. О том, что поэзия может «излучать», он также знал уже в молодости: *Душу к одной за- жечь! // Стихами велеть истлеть ей!* («Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 1916), — но тогда Маяковский верил, что его поэтическое сияние способно затмить солнечное:

Я бы глаз лучами грыз ночи —
о, если б был я
тусклый,
как солнце!
Очень мне надо
сиянием моим поить
земли отощавшее лонце!

Высказанное здесь презрение чрезвычайно симптоматично: *Мы солнца прико- лем любимым на платье, // из звезд накуем серебрящихся брошек* («Влади- мир Маяковский», 1913); <...> *солнце моноклем // вставлю в широко расто- пыренный глаз* («Облако в штанах») и т. п. (ср. Харджиев 1958, 402–403; 1973, 541–542; Петровский 1983, 160–161)⁶⁶. Длинный ряд инвектив Маяков- ского очень полно выражает его чувство, о котором Хлебников писал В. В. Ка- менскому — «дорогому, милому солнцелову» (май 1914): «У зверя в желтой ру- башке <...> ненависть к солнцу; „наши новые души гудящие, как дуги“ — хвала молнии; „гладьте и гладьте черных кошек“ — тоже хвала молнии (искры <...>)» (1940, 370; Паперный 1961, 225–227; ср. Харджиев 1967, 2325–2326). Впро- чем, своего отношения к солнцу Маяковский отнюдь не скрывал: *Я, бесстраш- ный, // ненависть к дневным лучам понес в веках, // с душой натянутой, как нервы провода, // я — // царь ламп!* («Владимир Маяковский»).

Ненависть рождает агрессию; отсюда мотив «раненого солнца»: <...> *у ра- ногого солнца вытекал глаз* («Адище города»); *Просочится солнце в крохот- ную щелку, // как маленькая гноящаяся ранка* <...> («Гимн ученому», 1915). Раненого — добей! «Я и Наполеон»:

Через секунду
встречу я
неб самодержца, —
возьму и убью солнце!
<...>
Люди!
Будет!
На солнце!
Прямо!
Солнце съежится аж!

То же — в «поэтохронике» «Революция» (1917):

Зажми и солнца
и лун лучи
мстящими пальцами тысячерукого Марата! ⁶⁷

Настойчивость, с какой Маяковский повторял свои угрозы, не следует относить целиком на счет собственной его кровожадности. В эпических тонах убийство или смерть солнца не раз описывал и сам Хлебников [в 1-м парусе «Детей Выдры» (1911–1913), в двух стихотворениях 1912 г. («Когда умирают кони — дышат...» и «Пламена...»), в «орочонской повести» «Око» (также 1912) и особенно — в неоконченной поэме «Письмо в Смоленске» (1917): <...> *Похороны трупа Красного Солнца* <...>; <...> *Умерло солнце — выросли травы* <...>; <...> *По морю трупов солнца* <...> и др. (ср. Ваган 1973, 33–37; 1993, 75–76 и др.; а также Афанасьев 1865, 179–180, 187–189)]. «Ненависть к солнцу» (Хлебников), а заодно и к луне («Дохлая луна» и т. п.), была «программной темой <русского. — М. III.> футуризма, сформулированной в „Победе над солнцем“ (1913)» (Ронен 1991б, 40; ср. Радин 1914, 45–46; Staranian 1986, 133; Pomorska 1987, 52–53; и др.): *Лежитъ солнце въ ногахъ заръзанное!; Скрылось солнце // Тьма обступила; — Мы вольные // Разбитое солнце... // Здравствуетъ тьма* и еще многое в том же духе (Крученых 1914а, 12, 13, 15). «Вакхическая песнь» Пушкина (1825): *Да здравствует солнце, да скроется тьма!* — процитирована здесь с точностью наоборот. По сути, «Победа над солнцем» есть победа над прошлым, над временем (Erbslöh 1976, 68; Pomorska 1987, 53–54): Пушкин сброшен «с парохода современности», «солнце нашей Поэзии закатилось» (ср. Ронен 1991б, 40) ⁶⁸. Свое отречение от Пушкина Крученых выставляет напоказ: «Солнце желѣзнаго вѣка умерло! Пушки сломаны<,> пали<,> и шины гнутся какъ воскъ передъ взорами!»; «Надѣящійся на огонь пушки еще сегодня будетъ сваренъ съ кашей!» (1914а, 15) ⁶⁹.

Ярость и гнев на «неб самодержца» — это только эвфемизм богоборчества (ср., например, Шкловский 1940, 39; Brown E. 1973, 177–180 и др.; Staranian 1986,

165–167 и др.; Гин 1992, 104): *А с неба смотрела какая-то дрянь // величественно, как Лев Толстой* («Еще Петербург», 1914)⁷⁰; *Здесь <посредине мира. — М. Ш.> / живет / Повелитель Всего — // соперник мой, / мой неодолимый враг* («Человек»). Солнце, луна и звезды — всего лишь атрибуты Бога, и поэт не устает об этом время от времени напоминать («За женщиной», 1913; «Послушайте!», 1914; «Мое к этому отношение», 1915; «Лунная ночь», 1916; и др.). Поэтому покушение на Бога: *<...> а этому взял бы да и дал по роже: // не нравится он мне очень* («Мое к этому отношение») — влечет за собой ту или иную солярную, лунарную или астральную смерть, как в финале «Облака в штанах»:

Я думал — ты всеильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.
<...>
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски!
<...>
Смотрите —
звезды опять обезглавили
и небо окровавили бойней!
Эй вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!

Но при всем том фамильярная злоба по отношению к небу, солнцу и звездам была свойственна Маяковскому только в 1910-х годах. Это заметил В. Б. Шкловский: «Да, были ночные стихи. Ночь и окровавленные карнизы. Ночью у Страстного монастыря, ночная улица». «Но когда земля стала нашей, и солнце стало нашим, он полюбил людей» (1940, 160, ср. 165–166; Паперный 1961, 227–228; Brown E. 1973, 184–185; Polić 1988, 39, 69, 215 и др.). Новое отношение к солнцу, заявившее о себе громким «Люблю» (стихи 42–53, 74–80, 158–160), отчетливо прозвучало в восклицаниях совсем иного рода, чем раньше: *Грей! Играй! Гори! // Солнце — наше Солнце!* («Мистерия-буфф», 1918); *Свети! // Вовсю, небес солнцезлазь!* («1-е мая», 1923); *Выше, солнце! / Будешь свидетель — // скорей / разглаживай траур у рта* («Владимир Ильич Ленин», 1924); *Товарищ солнце <...> взойди и свети!* («Первомайское поздравление», 1926). Маяковский, по собственному выражению, превратился в «солнце-поклонника», запел

«солнцу псалмы» («Мистерия-буфф»), и настойчивее всего его «вакхические» призывы «светить всегда» и «езде» прозвучали в «Необычайном приключении» (Паперный 1961, 231): <...> сияй во что попало! (ср. у Пушкина: Ты, солнце святое, гори!). Тем самым своей фривольной балладой о побежденной ночи и скрывшейся тьме — *Какая тьма уж тут?* (98) — поэт одним махом перечеркнул все прежние солнцоборческие и богоборческие стихи: *Стена теней, // ночей тюрьма // под солнц двустолкой пала* (114–116) — *Да здравствует солнце, да скроется тьма!* (ср. Жолковский 1986, 270)⁷¹.

Стремительная переоценка ценностей, отчуждавшая Маяковского от собственной поэзии предреволюционных лет, потребовала далеко не единственной автопародии. Перемена в отношении к темам раннего творчества была пародийно декларирована в стихотворении «После изъятий» (1922), непосредственным поводом к созданию которого послужила экспроприация церковных ценностей:

— Товарищ бог!
Меняю гнев на милость.
Видите —
даже отношение к вам немного переменялось:
называю «товарищем», а раньше —
«господин».

«Раньше» — значит в «Облаке в штанах» (— *Послушайте, господин бог!* и т. д.⁷²). Обращение к богу в «После изъятий» текстуально совпадает с «Необычайным приключением»:

Что же,
зайдите ко мне как-нибудь.
Снизойдите
с вашей звездной дали.

Ср. обращение к солнцу: <...> *чем так, // без дела заходить, // ко мне // на чай зашло бы!* Если раньше герой лирики Маяковского «врывался к Богу, боялся, что опоздал, плакал, целовал ему жимистую руку» («Послушайте!»), то теперь он зовет бога к себе, будто Дон-Жуан — Командора⁷³. Прежде герой просил у Бога, «чтоб обязательно была звезда» («Послушайте!»), — нынче он требует, чтобы «посреди звезд» бог напечатал «не трудящийся не ест» [кощунство невелико — слова-то из Писания: «<...> кто не хочет трудиться, тот и не ешь» (2 Фес 3: 10)]:

У нас промышленность расстроена,
транспорт тож.

А вы
— говорят —
занимаетесь чудесами.
Сделайте одолжение,
сойдите,
поработайте с нами.

Подогретое социальным заказом ерничество приглушает пародийность «молитвы», которая была насмешкой не столько над Богом, сколько над собственным богоборчеством.

Этакое богоборчество в шутку, «объявленное» в «После изъятий», присмотревшись, можно увидеть и в «Необычайном приключении». В Библии сотворение мира, превращение Хаоса в Космос представлено целым рядом последовательных разграничений (ср. Шапир 1990б, 145): в первый день Бог отделил свет от тьмы, во второй — воду под твердь от воды, которая над твердь, в третий — сушу от моря, в четвертый — день от ночи. «И создал Бог <...> светило большее, для управления днем, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды <...>» (Быт 1: 16). Поэтому стирание границы между ночью и днем есть нарушение важнейшего Божественного установления: *Я бы глаз лучами грыз ночи — // о, если б был я / тусклый, / как солнце* («Себе, любимому, посвящает эти строки автор») ⁷⁴. Ту же тему «Необычайное приключение» решает уже не в трагическом, а в комическом ключе: <...> *хочет ночь // прилечь, // тупая сонница. // Вдруг — я // во всю светаю мочь — // и снова день трезвонится*. Так что упомянутая рекламная шутка (*Дайте солнце / ночью!*) только утилизировала «отходы производства» — программной издевкой на темы четвертого дня творения стало на три года раньше «Солнце в гостях у Маяковского»:

Болтали так до темноты —
до бывшей ночи то есть (96–97).

(Слово *бывший* получало особый оттенок в контексте революционных переименований эпохи военного коммунизма.) ⁷⁵

Итак, «Необычайное приключение» переполнено вывернутыми наизнанку мотивами прежних лет. Якобсон объяснял: «Он очень растерялся, очень много не знал — что писать, как писать? Если вы возьмете, например, стихи Есенину — это же стихи себе!» (Янгфельдт 1992, 41) ⁷⁶. Писать по-старому Маяковский не мог и не хотел: «Оставляя написанное школам, ухожу от сделанного и, только перешагнув через себя, выпущу новую книгу» [из предисловия к сборнику «Все сочиненное Владимиром Маяковским», 1919 (1955–1961, 12: 16)]. Не решаясь отречься в открытую, Маяковский заслонялся от себя самого с помощью литератур-

ных пародий. Одной из них явился выполненный Р. Якобсоном перевод Маяковского на старославянский язык (1918²): этот перевод — по контрасту с оригиналом — должен был создать у аудитории впечатление понятности стихотворения, самим автором названного «Ничего не понимают»^[77] (см. Шапир 1989б, 67⁴⁸ и др.; ср. Спасский 1935, 224). Но более всего слова Якобсона справедливы по отношению к «Необычайному приключению». После непрерывного подъема 1912–1917 гг. в лирическом творчестве Маяковского наступил вызванный Октябрем кризис — поэта «заела Роста» (Brown E. 1973, 208–209, 220–221). В 1918 г. он написал всего восемь стихотворений, в 1919 г. — три, а в первой половине 1920-го — одно («Окна РОСТА» и подписи к рисункам и плакатам в счет, разумеется, не идут). Перелом наступил летом 1920 г.: в июне — июле появилось «Солнце», а вслед за ним до конца года еще более десятка произведений. Очевидно, свою катартическую роль «Необычайное приключение» сыграло, помогая освободиться от неуверенности в себе и выйти на новую дорогу. Но всячески прокламируемую устремленность вперед не следует переоценивать: солнце, которое зовет поэта за собой, само ходит по кругу. Куда идти, Маяковский не знал: его новое слово было пародией на старое. Чтобы как-то приподнять свое поэтическое настоящее, автор «Солнца» должен был заземлить и высмеять трагический пафос прошлого. Этого он добивался и добился с помощью «Тени Баркова». Вот почему закаты и восходы «Необычайного приключения» наряду с историей утраченного и обретенного вдохновения таят в себе также историю утраченной и обретенной эрекции.

Примечания

¹ Вариант чернового автографа: <...> *И в эту дырку каждый раз // Спускалось солнце мерно* [стихотворные цитаты из Маяковского приводятся по тексту Полного собрания сочинений в 13 т. (Москва 1955–1961)]. У Ходасевича формально и семантически близкий образ: *И заходя в дыру все ту же <= туже? — М. Ш.>, // И восходя на небосклон <...> — заключает описание «грошового казино»: И под двуспальные напевы // На полинялый небосвод // Ведут сомнительные девы // Свой непотребный хоровод; <...> Семь звезд — Медведица Большая — // Трясут четырнадцать грудей* и т. п. («Звезды», 1925; Ходасевич 1983, 386; ср. Ронен 1991а, 92).

² По-своему симптоматичен эпитет — ср. одну из «заветных пословиц» В. И. Даля: *Промыня лимонный цвѣтъ на алуу плѣшь (т. е. вышла за мужъ <...>)* [Carey 1972, 56; с уточнением по копии П. К. Симони (HL, fMS Russ 54, folder 1, sheet 3); Левинтон 1988, 151–152].

³ Ср. ритмико-фонетическое строение стиха из барковской «Оды Приапу»: <...> *Скотов ебал, зверей и птиц* (Зорин, Сапов 1992, 56). Забавно, что сходная амфиболия (*Пустяк ее б приколотить*) была поначалу у Маяковского в стихотворении «Всем Титам и Власам РСФСР», насыщенном метрическими, ритмико-синтаксическими и рифменными

ми реминисценциями из «Необычайного приключения» (о «сдвигах» и т. п. у Маяковского см. Крученых 1918а, [7, 9, 32, 34]; 1918б, 10).

⁴ По мнению О. Ронена (1990, 25 сл.; ср. Лурье 1992, 156), сюжет с извлекаемым «из широких штанин» предметом — между прочим, «краснокожим» и похожим на «двухметроворостую змею» — был навеян письмом Тургенева, в котором тот извещал, что направляется в Лейпциг с «пачпортом в кармане и хуем в штанах и только». [Годом раньше лишение партийной книжки Маяковский приравнивал к дефлорации: *А билет партийный — / девственная плева. // Лишайтесь. — / с Коти / пируя вечерочками* («Стихотворение о проданной телятине», 1928).] Любопытно, что *хуй*, *пашпорт* и *штаны* связал еще Сумароков (?) в «стансах» «Происхождение подъячева, или Изъяснение привычки их брать за работу»: <...> *А у меня мой хуй, так как перо с очинюм. // Я главной здесь судья в лесу. // В пашпорт тебя внесу // Каким изволишь чином // И приложу печать, // Изволь-ка раком стать! // Подъячей наклонился. // Отстегивал штаны <...>* и т. д. (Илюшин 1992, 39 и вокруг). Подцензурный вариант этой метафоры — в песни 5-й поэмы В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахк» (1770–1771): *Герой купеческий ямских героев бьет // И нумерит им всем на задницах пашпорты <...>* — ср. «Происхождение подъячева»: *И тотчас размахнул большой по жопе криок, // То значит: секретарь — лесной бирюк, // И тут же кстату // Мудами приложил большие две печати* (Илюшин 1992, 40; см. еще Козловский 1982, 26).

⁵ Ср. также рифму *боле : поле* в XVII строфе баллады (стихи 202, 204). За исключением специально оговоренных случаев, «Тень Баркова» цитируется в редакции, опубликованной Ч. Дж. Де Микелисом (Puškin 1990). [Позднее М. И. Шапиром и И. А. Пильщиковым было подготовлено новое критическое издание лицейской баллады Пушкина (см. Пушкин 2002а). — *Ред.*]

⁶ Н. И. Харджиев характеризует «Необычайное приключение» как «многострофное стихотворение балладного строя» (1992, 28; ср. Тарановский 1979, 118 примеч. 6).

⁷ Иногда четырех- и трехиктные ямбы с чередованием мужских и женских клаузул у Маяковского входят в состав более сложных полиметрических структур [«Два не совсем обычных случая» (1921; стихи 101–106), «Схема смеха» (1923; стихи 1–4, 25–28), «Грустная повесть из жизни Филиппова» (1924; тексты 1, 4, 7–9), «Крым» (1927; стихи 26–33), «Конь-огонь» (1927; стихи 28–33, 53–58, 89–92), «Прочти и катай в Париж и в Китай» (1927; стихи 42–46, 49–60, 129–136), «Кем быть» (1928, стихи 230–236), «Лыжная звезда» (1928; стихи 7–16); из восьми стихотворений три — детские]. Кроме того, заметное место «балладные» вкрапления этого размера занимают в поэмах «Человек» (1916–1917; стихи 197–216, 321–326, 918–924, ср. 7–14, 334–339, 370–376, 391–397, 422–428, 851–857, 913–917, 925–931 и др.) и «Про это» (1923; стихи 563–567, 845–850, 1043–1050, 1213–1217, 1298–1303, ср. 212–224, 820–826, 1098–1106, 1127–1132, 1269–1275 и др.). Жанровый ореол этих фрагментов Маяковский осознавал вполне: *Взбурься, баллад поэтовых тина* («Человек»); *Немолод очень лад баллад <...>* («Про это»); «Баллада Редингской тюрьмы» (название-цитата первой части поэмы «Про это» и т. п.; существенно, что строфа уайлдовской «The Ballad of Reading Goal», равно как ее перевод у Бальмонта (1904), сама состоит из сменяющихся друг друга 4- и 3-стопноямбических строк (см. Тренин, Харджиев 1934, 282; Паперный 1958, 272–276; Колмогоров, Кондратов 1962, 68–69; Иванов 1966, 245–248 и др.; Тарановский 1979, 117–121, 123–124; Aizlewood 1989, 146–147, 157–159, 161, 227, 234–236, 238, 244–245 и др.).

⁸ Ср. также слово дыра (<...> и в ту дыру, наверно, // спускалось <...>) в эпиграмме Пушкина на А. А. Давыдову («Оставя честь судьбе на произвол...», 1821): <...> Она лежит, глаз пухнет по немногу, // Вдруг лопнул он; что ж <курва>? — «Слава Богу! // Все к лучшему: вот новая дыра!» (Пушкин 1937–1949, 13: 61).

⁹ На обложке книги «был рисунок художника Фидуса, изображающий голого мужчину, которому слово „как“ в заглавии как раз закрывает пенис» (Markov 1988, 140, ср. 159).

¹⁰ Цитируется по тексту, установленному М. А. Цявловским [верстку с правкой исследователя см. ГМП, КП 8057/СП 174, л. 1–12 (1-й пагинации); Пушкин 2002б, 141; ср. Пушкин 1991].

¹¹ Цитируется по изданию (Зорин, Сапов 1992, 114).

¹² В тексте *несноснѣйшее*; по списку конца XVIII в. из собрания помещика Х. Л. Молостова: *превѣчно* (КУ, ед. хр. 2383, л. 48).

¹³ Цитируется по списку 1800-х годов (РНБ, Q.XIV.14, л. 137 об.—138; ср. Зорин, Сапов 1992, 131).

¹⁴ Вариант: *за горой* [РГАЛИ, ф. 74 (И. С. Барков), оп. 1, ед. хр. 13, л. 19 об. (по списку первой половины 1820-х годов)].

¹⁵ Пародия на начало ломоносовской «Оды на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года»: *Заря багряною рукою // От утренних спокойных вод // Выводит с солнцем за собою // Твоей державы новый год*. То же место, учитывая опыт автора «Оды пизде», позднее переименовал Пушкин (см. XXV строфу 5-й главы и примеч. 34 к «Евгению Онегину», см. Левинтон 1977б, 376; ср. Лотман 1980, 278). Сходство с пародией Чулкова — в том, что обе свободны от стилистической критики Ломоносова: они, по терминологии Ю. Н. Тынянова (1977, 290 и др.), не «пародийны», а «пародичны», в отличие от пародии Сумарокова (см. «Оду вздорную III», 1750-е годы, а также Вяземский 1929, 62 примеч. 1; Виноградов 1935, 50).

¹⁶ Ср. у Пушкина: <...> *Уж ночь с обливою луной // На небо наступала <...>* (XX, 233–234) — это совпадение отметил еще М. А. Цявловский [см. ГМП, КП 8057/СП 174, л. 109–110 (2-й пагинации); Цявловский 2002, 298]. Ср. также два стиха из сатиры Горация «Приап» (I, VIII): <...> *Как скоро солнце зракъ, скончавъ бѣгъ, скроетъ въ понть, // Блудящая луна взойдетъ на горизонтъ <...>* (пер. И. Баркова). В том же переводе есть строки: <...> *И самая луна раздѣлась, зря сей срамъ, // И скрылась, чтобъ такихъ не видѣтъ злодѣяний*. Ср. также: *Тогда увидев бег своих // Луна стыдилась сраму их // И в мрак лице зардевшись скрыла* (М. Ломоносов, «Ода ... на взятие Хотина», 1739).

¹⁷ Цитируется по публикации А. А. Илюшина (Барков и др. 1992, 134). Ср. в поэме Майкова «Елисей» (песнь 3-я): *Когда Зевес изрек богам что надлежало, // А солнце между тем в свой дом уже въезжало, // И там ему жена готовила кровать, // На коей по трудах ему опочивать, // И также жен честных начальница и мати // Готовилась итти с Елесей ночевати <...>* Между «Елисеем» и «Тенью Баркова» обнаруживается немалое сюжетное сходство: Елисей попадает в «рабочий дом», где содержат взаперти проституток, и думает, что находится в монастыре, — Ебаков попадает в женский монастырь, но нравы в нем — как в публичном доме; Елисей несколько месяцев живет с престарелой начальницей, называя ее в уме игуменьей, — Ебаков проводит часы и дни в постели старухи-настоятельницы; жрец Вакха в «ра-

бочем доме», а жрец Приапа в монастыре неожиданно оказываются под стражей, но спасаются чудесным образом [ср. ГМП, КП 8057/СП 174, л. 83–84, 110 примеч. 1 (2-й пагинации); Цвяловский 2002, 268–269.].

¹⁸ Цитируется по публикации А. А. Илюшина (Барков и др. 1992, 136). Ср. «Ode à Pgiare» А. Пирона: <...> *Le Soleil fout Leucothoé* <...>.

¹⁹ Более оправданным представляется вариант: *в гневе* (см. Харджиев 1992, 29).

²⁰ Цитируется по тексту, установленному М. А. Цвяловским (Пушкин 2002б, 145). Замечу попутно у Пушкина и Маяковского созвучную рифму на *-ами/-аме* (*мудами : пиздами — хламе : стихами*).

²¹ Не исключено, что отзвуки «Тени Баркова» есть также в «Грустной повести из жизни Филиппова»: *Вдруг / озаряется лицо // в тиши / бразильской ночи* <...> [ср.: *И в келье тишина была... // Вдруг стены пошатнулись* <...>; <...> *В тени угрюмой ночи* (XXI, 241–242, 246)] — и, может быть, в «„Общем“ и „моем“»: *И сразу / он / вскочил и взвыл* [ср. *Готов вскочить с постели поп* <...> (V, 51)].

²² Параллель между Барковым и И. Зданевичем проводит С. Сигов (1991, 215).

²³ По устному свидетельству Н. И. Харджиева (август 1992), заключительный стих первого двустишия и начальный стих второго звучали так: <...> *ибо это наказуется!* и *Не хочет Ядвига еться* <...> Впервые шутка про Ядвигу была опубликована К. Уоткинсом (Watkins 1975, 24) и затем перепечатана В. Козловским (1982, 43, 345) в качестве частушки (?) — с искажением текста и без указания автора.

²⁴ Конечно, на счету Маяковского были и другие опыты литературного хулиганства. Например, в 1914-м или 1915 г. он вписал в альбом Е. П. Иванова:

Не таковский Маяковский,
Чтоб играть в девятый вал —
Мы <ебать> того хотели,
Кто нас пьяницей назвал!

[«Маяковский в молодости: Очерки и воспоминания Е. П. Иванова», 1931 (ГММ, № 31019, л. 33)]. Н. И. Харджиев полагает, что этот текст действительно может принадлежать Маяковскому, хотя в целом воспоминания Иванова отличаются особой недостоверностью.

²⁵ Летом 1956 г. Р. О. Якобсон сообщал В. Д. Дувакину: «Хорошо помню, как Маяковский просил принять участие в работе над азбукой меня и приятеля нашего <...> Якова Герасимовича Гурьяна <...> Я отчетливо помню, что написал двустишия на буквы „и“ (Интеллигент) и „н“ (На смену), а также как-то участвовал в составлении двустишия на „ч“ (Чалдон). Кажется,> Гурьяну принадлежит двустишие на „у“ (У „правых“») (МПГ, МС 72, box 41, folder 2; ср. Янгфельдт 1992, 40).

²⁶ Ее текст до сих пор полностью не опубликован: *Арбуз на солнце любит греться, // Армяшка в жопу любит еться; Жирафы в Африке пасутся, // Жиды по пятницам ебуться; Пи эр в квадрате — площадь круга, // Пизда утешит лучше друга* и проч. [цитируется по устным воспоминаниям М. Л. Левина (ноябрь 1991) <См. сводную «Азбуку», составленную из шести различных ее вариантов, приведенную на словарно-энциклопедическом сайте «Русский мат с А. Плуцдером-Сарно» <http://plutser.ru/barkoviana/nadpisi_epitafii_zagadki/azbuka>;

дата обращения: 3.XI 2015). Последний из трех цитируемых Шапиром текстов, в отличие от двух других, не имеет там соответствия. — *Ред.*].

²⁷ Эти же строки перифразированы в «Азбуке для детей и для литераторов»: *Земля имь-еть форму шара. // Забавно знать стихи Изнара (Сапирикон, 1908, № 5, с. 11).*

²⁸ Цитируется по списку, любезно предоставленному мне Я. С. Лурье (апрель 1993).

²⁹ Ср. еще более короткое расстояние между исходной частушкой и лэфовской агиткой И. Терентьева «Чистушка о грязнушке» (1923): *Ты мне тетка не толкуй: // Продай шубу, купи смену вех <...> (Крысодав, 1923, № 1, с. 10).* Фольклорный прием нарушения рифменного ожидания был взят на вооружение уже в заумных стихах Терентьева (Никольская 1988, 26).

³⁰ Менее распространен вариант с мужскими окончаниями: *Арбуз на солнце любит зреть etc. (Kauffman 1980, 273–274; Флегон 1973, 66, 94, 103, 106, 242, 249, 345, ср. 69, 95, 101, 129, 181, 182, 196, 245, 251, 291, 310, 311, 330, 362, 380, 403);* также существовала, по-видимому, «Азбука» хореическая: *Жизнь на радость нам дана. // Жопа — фабрика говна (Флегон 1973, 116).*

³¹ За изучение «Солнца» в школе ратовал сам Маяковский (1955–1961, 13: 119).

³² Этот и два следующих фрагмента «Тени Баркова» цитируются по тексту, установленному М. А. Цявловским (Пушкин 2002б, 145).

³³ Ср. стихотворение Цветаевой «Я — страница твоему перу...» (1918); Левинтон 1975, 82–83.

³⁴ Об употреблении слов *ломать* и *сломать* в поэзии XIX в. см. Илюшин 1991, 13; Шапир 1993а, 75 примеч. 26.

³⁵ Другой источник образа обнаружил С. Ю. Мазур (1989, 35): *Потому и комсомол // Не влезает в строчку! [из стихотворения П. Орешина «Комсомол» (Новый мир, 1926, № 5, с. 34), напечатанного под одной обложкой с поэтическим некрологом «Сергею Есенину» (1926)].* Ср., впрочем, самого Маяковского: *А попробуй // в ямб // пойд и запихни // какое-нибудь слово // например, «млекопитающееся» («О поэтах», 1923).* В том же стихотворении «редактор» *затыкает стихами дырку за дыркой.*

³⁶ В стихотворении «Долой! Западным братьям» (1929) поэты прошлого названы *лирзовонами* (образовано по аналогии с обценным *мудозвон*).

³⁷ Ср. также стихи Пушкина о половых контактах с музой («Монах», 1813; «Дельвигу», 1821; см. Шапир 1993а, 68, 76 примеч. 31) и футуристический манифест «Идите к черту!» (1914) — в нем заемное вдохновение отождествляется с искусственной эрекцией: «Не затем ли старички гладили нас по головке, чтобы из искр нашей вызывающей поэзии наскоро сшить себе электропояс для общения с музами?...» (Маяковский 1955–1961, 13: 248). По свидетельству В. Каменского, в Политехническом музее (11.XI 1913) Маяковский говорил о «половом бессилии» современных художественных «сект» (1931, 174).

³⁸ Конечно, такой взгляд ничего не стоит мотивировать романтической банальностью: «Любовь это жизнь, это главное. От нее разворачиваются и стихи и дела и все пр.» [из черного письма Маяковского Л. Ю. Брик от 5.II 1923 (Маяковский — Брик, 113)]; «Вы думаете, я пишу пером?» — «А чем же?» — «Вот чем. — Маяк хлопнул себя между ног. — Пока я влоблен, я пою... Нет любви, нет и стихов» [из воспоминаний о Маяковском; 1930–1940-е годы (Карпов 1991, 322)]. *И море, и Гомер — все движется любовью, — как сказал об этом*

другой поэт. Нужно только помнить, насколько призрачной бывает грань между духовным и физиологическим: *Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи?* (О. Мандельштам, «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 1915) — *Когда бы не было Елены, // Стояли бы троянски стены // Через многи тысячи веков, // Пизда ея одна прельстила, // Всю Грецию на брань взмутила // Против дарданских берегов* [«Ода пизде» (Зорин, Сапов 1992, 43; ср. Барков 1992, 24; Барков и др. 1992, 132)].

³⁹ Ср. у Бальмонта: *Я тебя лелѣял, какъ лелѣю стихъ <...>* [из стихотворения «Воздушное обладание» (1902), которое наряду с шестью другими цензор велел за нескромность содержания удалить из книги «Будем как Солнце» (Бальмонт 1903, 143; Марков 1988, 139, 173); может быть, единственный экземпляр издания без цензурных изъятий сохранился в отделе рукописей и редких книг библиотеки Гарвардского университета (НЛ) <Ср. Богомолов 2005. — Ред.>].

⁴⁰ Афиша группы «41°» (август 1918?) рекламировала увеселительные капсулы «прОТив зАсЫрЪЛаГо ФлирТа бОрЪЖоМСкиХ <...> СЛoВoЛoЖНИкoВч» [воспроизведено на вклейке в книге (Терентьев 1988)]. Наличие словоложников предполагает особый вид полового извращения — словоложество: *В чем же будущее если не в распутствѣ <...> Слов <...>* (И. Терентьев, «Хрящ», 1918?).

⁴¹ Ср.: *Одна оглядчивость пространства // Хотела от меня поэм <...> Я вместе с далью падал на пол // И с нею вязывался в грех. // По барабанной перепонке // Несущихся, как ты, стихов // Суди, имею ль я ребенка, // Равнина, от твоих пахов?* (Б. Пастернак, «Двадцать строф с предисловием», 1925).

⁴² Ср. в связи с этим соображения Э. Брауна о бисексуальности молодого Маяковского (Brown E. 1973, 105–106). Они опираются на показания Б. Лившица, согласно которому Маяковский, испытывавший недостаток мужской силы, «был убежден, что Рембо, настоящий на аракчеевской казарме, должен дать потрясающий лечебный эффект» (1933, 162).

⁴³ См. послание «Дельвигу» (1821): <...> *Но все люблю, мои поэты, // Счастливый голос ваших лир. // Так точно, позабыв сегодня // Проказы младости своей, // Глядит с улыбкой ваша сводня // На шашни молодых блядей.* Отметим также параллелизм в стихотворении Вяземского «Сравнение Петербурга с Москвой» (1810): <...> *Больнымъ бл<яда>мъ, // Дурнымъ стихамъ // И счету нѣтъ* (Огарев 1861, 193).

⁴⁴ Почему-то особенно часто эротическую нагрузку получают именно стиховедческие понятия: *мужские и женские рифмы, пэон и цезура, ускорение и замедление* и мн. др. (Мазур 1989; 1990; Шапир 1993а, 78–79 примеч. 42), но в потенции для такого истолкования открыт едва ли не любой термин стилистики и поэтики, например: *член сравнения* (см. Ронен 1991а, 91–92), *поэтическая фигура, климакс, задержание* и т. п. [ср. *эпический* в «Девичьей игрушке» (Шапир 1993а, 65, 74–75 примеч. 22)]. В то же семантическое поле попадает основополагающий термин всей формалистической поэтики: *обнажение приема*. Ср. более общее наблюдение: <<...> *всѣ ихъ <критиков. — М. Ш.> требования (о ужас!) больше приложимы къ женщинѣ, как таковой, чѣмъ к языку, как таковому* — «в самом дѣлѣ: ясная, чистая (о конечно!)<,> честная, (гм! гм!) звучная<,> приятная, нѣжная (совершенно правильно!)<,> наконец — сочная<,> колоритная<,> вы... <то есть «выпуклая». — М. Ш.> (кто там? входите!)< <sic!> (Крученых, Хлебников 1913, 10; ср. Ронен 1991а, 91).

⁴⁵ Ср. «автометаописание» Маяковского: *Каждое слово <...> выбрасывается, как голая проститутка // из горящего публичного дома* («Облако в штанах», 1914–1915). В «Домике в Коломне», как и в «Разговоре с фининспектором», мужские и женские рифмы помнят о разнице полов (Фомичев 1984, 125, 129; Мазур 1989, 35–36; 1990, 91 сл.): *Ведь рифмы за- просто со мной живут <! — М. Ш.>; // Две придут сами, третью приведут*. Совокупление с рифмой воспел И. Терентьев: *Апухтин над рюмой плаКал // А я Когда мнѣ сКучно // Любую сажая на Кол <...> Дышу отчаянно верчусь // И поКа мечусь // Смѣюсь у <может быть, и? — М. Ш.> вообще юсь* («Юсь», 1918?).

⁴⁶ Ср. дополнительно: «Для меня <...> понятие о длинном и толстом произведении не есть главное» [из выступления на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей, 9.I 1925 (Маяковский 1955–1961, 12: 269)].

⁴⁷ Эротический оттенок пушкинских сравнений и эпитетов отлично почувствовал Вяземский, который поставил эти строки эпиграфом к своему «Александрейскому стиху».

⁴⁸ В облики *змеи* (или *червя*) нередко изображался персонифицированный половой орган (ср. Rancour-Lafetière 1979, 38, 46). См., в частности, «Стихи о советском паспорте», а также сонет Бальмонта «Зверь», обнаруживающий отдельные, скорее всего случайные, переключки с «Солнцем» (число *сто сорок* в первой строке, рифма к слову *лето*, *жаркие пары* и др.): *Сто сорок саженой чудовищной длины, // Приди въ четырнадцать размѣрнаго сонета, // Тотъ земноводный звѣрь, онъ вѣдалъ только лѣто <...> Но жаркіе пары пыланьемъ пронзены. // Здѣсь мало что уму. Но все для сладострастья. // Хранилище любви, спинной его хребетъ // Быль длительная хотъ, гдѣ размысленья нѣтъ* (Бальмонт 1917, 49).

⁴⁹ Ср. «Что Катенин нанизывает на конец строк? Я в его лета низал не рифмы, а что-то покрасивее» (Батюшков 1989, 2: 109; из письма Н. И. Гнедичу от 1.XI 1809).

⁵⁰ Цитируется по изданию (Зорин, Сапов 1992, 61).

⁵¹ Цитируется по изданию (Зорин, Сапов 1992, 146, 153); ср. Барков 1992, 120, 125. В той же строфе «Домика в Коломне» обращает на себя внимание межъязыковая паронимасия. Стих, который «повертывают» и который «вертят», соотнесен со своим латинским собратом: существительное *versus* образовано от глагола *vertere* 'поворачивать' и наряду со значением 'стих' имеет еще одно — 'поворот'. Ср. паронимасию в другой строфе: *<...> у Г<осподина> Копя // Коптят его <...>*; здесь же — потаенная рифма (*Копя : Езопя : Европа : ...*): *Насилу-то<...> рифмач я безрассудный<...> // Отделался от сей октавы трудной*.

⁵² Цитируется в редакции М. А. Цявловского (Пушкин 2002б, 145).

⁵³ Переплетение солярной и эротической семантики может быть, в том числе, следствием паронимической аттракции, сталкивающей в одном контексте слова *Феб* и *еби* (или однокорневые), например: *<...> Ебливая наступит ночь // Коль Феб в богиню запендрячит* («Ода пизде») и др. [ср. пушкинский миф о рождении Рифмы — дочери Феба и нимфы Эхо («Рифма», 1830; ср. Фомичев 1984, 125–126)].

⁵⁴ Этому, по сути, не противоречит признание поэта-«кормилицы»: *Взбухаю стихов молоком // — и не вылиться <...>* («Люблю»; см. Flaker 1992, 96–97; ср. «Оду Приапу»: *<...> И чистого млека льет ток*). Ср. слова Маяковского в передаче П. Карпова: «<...> с Незнакомкой я закрутил бы такой роман, что чертям было бы тошно... Стихи полились бы как из ведра...» (1991, 322).

К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)

⁵⁵ Ср. малоубедительные рассуждения Л. Ф. Кациса (1989, 91, 93) о влиянии Кузмина на Маяковского (указанное совпадение не рассматривается).

⁵⁶ Под видом *цвет(к)а, стебелька, ростка*, политого из мужской лейки, совокупление описывали многие поэты начала века: *Мнѣ приглянулся сказочный цвѣтокъ, // И прикоснулся я къ нему невольно. // И ты шепнула: «Милый! Больно, больно!» // Смотри! Ужъ сломанъ стебелекъ!* [К. Бальмонт, «Первоцвет», 1902 (1903, 145; Markov 1988, 174); изъято по распоряжению цензора]; *В день Благовещенья <...> Цветок полит чахнувший <...>* (М. Цветаева, «В день Благовещенья...», 1916; см. Ронен 1991а, 92); *Корою твердой кроет друг // Живительный росток* (М. Кузмин, «Северный веер», посвященный Ю. И. Юркуну); «С о ф. М и х. Фомин золотой. Лейка моя»; сразу вслед за этим ремарка: «Фомин ее целует и берет. Она ему конечно отдается. Возможно, что зарождается еще один человек» [А. Введенский, «Кругом возможно Бог», 1931 (1993, 140)] и т. п.

⁵⁷ Ср. «Все это давно было <...> когда ножей не знали, хуем говядину рубили» (Афанасьев 1992, 25).

⁵⁸ Знакомство Маяковского со «срамными» загадками сомнению не подлежит: с публикацией в «Лефе» статьи В. Б. Шкловского (1924) был связан скандал, который позволил Н. Ф. Чужаку утверждать, будто «журнал закрыт за порнографию» (Маяковский 1955–1961, 12: 278; Шкловский 1940, 210; Незнамов 1963, 372; Реформатская 1963, 663 примеч. 33).

⁵⁹ Ср. еще одно прямое заимствование — сохранив размер, Маяковский перифразировал знаменитую эпиграмму на М. А. Дондукова-Корсакова (1835): *Просидел / собраний двести. // Дни летят, / недели тают... // Аж мозоль / натер / на месте, // на котором заседают* («Нагрузка по макушку», 1928).

⁶⁰ Так, два последних стихотворения в «Занавешенных картинках» Кузмина (Петроград, 1921; на обложке: Амстердам, 1920) — «Размышления Луки» (1918) и «Начало повести» (1914) — написаны под явным влиянием «Луки Мудищева» (вторая половина XIX в.): это сказывается в тематике, в стилистике (грубая лексика вплоть до мата), в имени и обрисовке персонажей [сваха-сводня и ненасытная вдова-купчиха, сосед Лука с огромным вздыбленным членом: *Не спорю: член мой крепколобий // Покуда — все мое имущество <...>* («Размышления Луки») — <...> *Судьба его снабдила хуем, // Не давши больше ни хуя* («Лука Мудищев»; Илюшин, Красухин 1992, 118)] и т. п. (ср. Марков 1977, 367; Malmstad, Markov 1977, 657–659). Примечательно, что Кузмин подумывал, не внедрить ли матерную лексику в высокий жанр. Один из вариантов поэмы «Фурель разбивает лед» (1927): *Мы этот май проводим как в борделе: // Спустили брюки, сняли пиджаки, // И половину дня стучим хуями // От завтрака до чая...* (Malmstad, Markov 1977, 691). Этот текст соотносится с окончательным, как порнографическая азбука — с «Советской»: *Мы этот май проводим как в деревне: // Спустили шторы, сняли пиджаки <...> // И половину дня стучим киями // От завтрака до чая.*

⁶¹ Конечно, Маяковский — не первый поэт, вступивший в диалог с солнцем: см., например, «Aus einem Briefe» (H. Heine, «Neue Gedichte», Romanzen, 5; Петровский 1983, 162); ср. также «Счастье» Ходасевича (1905), «Молитву» Гумилева (1907) и мн. др.

⁶² Вот почему в стихотворении М. Кузмина Б. В. Горнунг увидел «явные следы влияния Маяковского» (1990а, 180): *Я не брошу метафоре: // «Ты — выдумка дикаря*

Патагонца», // Когда на памяти, в придворном шлафоре // По Веймару разгуливал солнце («Гете», 1916). Ср.: Я брошу солнцу, нагло ослабившись <...> и т. п.

⁶³ Установка на поэтическое мифотворчество не раз провозглашалась Маяковским и его литературными соратниками: «<...> слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ — поэтическая концепция»; «Связь нашей поэзии с мифом, в частности с русским, культ языка как творца мифа» (тезисы доклада «О новейшей русской поэзии», 1912); «Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф, и наоборот» [манифест из альманаха «Садок судей II», 1913 (Маяковский 1955—1961, 1: 365; 13: 246; ср. Якобсон 1931, 11 и др.); положение о связи мифа и слова попало в манифест по настоянию Н. Бурлюка (Лившиц 1933, 139; Нерлер, Парнис, Ковтун 1988, 647 примеч. 34)].

⁶⁴ Ср. «Тень Баркова»: <...> *Уж ночь с ебливою луной // На небо наступала <...>*.

⁶⁵ Здесь Маяковский идет на поводу у грамматической формы: «В славянских и других языках, где „день“ мужского рода, а „ночь“ — женского, поэты представляют день любовником ночи» (Jakobson 1959, 237; ср. 1953, 21; Афанасьев 1865, 80—81).

⁶⁶ Ср. у И. Северянина: <...> *И позабывшемуся Солнцу // Надменно плюну я в лицо!* («Героиза», 1911).

⁶⁷ Отголоски этого мотива есть у позднего Маяковского: <...> *с гильотины неба, / головой Антуанетты, // солнце / покатилося / умирать на зданиях* («Версаль», 1925).

⁶⁸ В феврале 1914 г. Р. О. Якобсон излагал свою теорию Крученых: «<...> до сих пор поэзия была цветными стеклами (Glasbilder), как стеклам солнечный свет, ей оромантический демонизм придавал живописность сквозья». «Но вот победа над солнцем и эф-луч <...> Стекло взорвано, из осколков создаем узоры ради освобождения» [Jakobson 1985a, 5; ср. Хлебников 1940, 370; цитируется с исправлением неточностей по фотокопии оригинала (МГТ, МС 72, box 31, folder 24)]. Ср. воспоминания М. В. Матюшина: «Солнце старой эстетики было побеждено» (1976, 150, 152; Erbslöh 1976, 71, 101). «Похороны солнца» с пушкинской темой связаны также у Мандельштама: «Ночью положили солнце в гроб <...>» (из статьи «Пушкин и Скрябин», 1915) и др. (см. Добрицын 1990, 43 примеч. 8). Другой важный аспект этой темы — полемика с символистами, и прежде всего с Бальмонтом, который был склонен видеть в солнце неземной художественный идеал: «Будем как Солнце» (1902), «Гимн Солнцу» (1903) и проч. (Крученых 1914b, 21; 1916, 11—12; Erbslöh 1976, 68, 71—72, 101, 112 и др.). Ср. также антиполлонические мотивы «Флейты Марсия» Б. Лившица (1911).

⁶⁹ Звуковые построения такого рода не противоречат стилистике крученыховского либретто (Erbslöh 1976, 84—88 и др.) [ср. у Хлебникова: *Умолкнул Пушкин, // О нем лишь в гробе говорят. // Что ж! Эти пушки // Целуют новых песен ряд* («Тверской», 1914; по модели: «Когда говорят пушки, музы молчат»); <...> *из Пушкина трупов кумирных // Пушкик наделаем сна* («Война в мышеловке», 1915—1919)]. В «Необычайном приключении» похожим образом, эксплуатируя паронимию топонима и антропонима, Маяковский, можно сказать, по имени называет автора «Тени Баркова»: *Пригорок Пушкино горбил <...>* и т. д.

⁷⁰ Ср. *А с неба на вой человечьей орды // глядит обезумевший бог* («Владимир Маяковский»).

⁷¹ Брататься со светилом Маяковский начал сразу же после Октября, когда над страной «воссияло» солнце военного коммунизма: *Славься! / Сияй, / солнечная наша / Коммуна!* («Мистерия-буфф»). Этот расхожий социально-утопический образ [от «Города Солнца» Кампанеллы до *солнцеализма* И. Терентьева («Первое мая», 1923) и далее] фигурирует у Маяковского не только как высший духовный символ, но и как затертый идеологический штамп. С одной стороны: «Никому не дано знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего» [из статьи «Открытое письмо рабочим», 1918 (1955–1961, 12: 9)]. С другой: «Ты ей, главное, рассказала, как мы шли вместе, плечо к плечу, навстречу солнцу коммунизма?» [«Баня», 1929–1930 (1955–1961, 11: 330, ср. 312); см. также Паперный 1961, 224–230, 232, 239–240, 253–258, и др.; Поліс 1988, 39, 69–71, 79–80, 135, 156–159, 167, 192–194, 202, 215, 228, 241–244, 251, 252, 265, 268, 299, 322].

⁷² Ср. *портреты господина бога* в стихотворении «Вперед, комсомольцы!» (1928).

⁷³ Эти аллюзии еще прозрачнее в «Необычайном приключении»: Дон-Жуан приглашает статую отужинать — Маяковский зовет солнце на чашку чая; подобно Командору, оно принимает дерзкое приглашение. В стихах: <...> *само, // раскинув луч-шаги, // шагает солнце в поле* — слышны «Шаги командора» (1910–1912): *Бой часов: «Ты звал меня на ужин. // Я пришел. А ты готов?»* (А. Блок) — ср.: *Ты звал меня? // Чаю гони, // гони, поэт, варенье!* (62–64). Наконец, взаимное дружеское похлопывание по плечу — не пародия ли на «пожатие каменной десницы» (А. Пушкин, «Каменный гость», 1830)? В «Юбилейном» (1924) в роли Командора выступает уже сам Пушкин: Маяковский протягивает руку памятнику, который с трудом переносит могучее рукопожатие (*Стиснул? // Больно? // Извините, дорогой*). Другая реминисценция из «Дон-Жуана» — человек и статуя за одним столом: *Мне приятно с вами, — // рад, // что вы у столика* (ср. Jakobson 1937, 23–24). Цитатность этих образов была намеренной: в 1916 г. Маяковский написал и уничтожил поэму «Дон-Жуан» (Брик 1934, 76; Шкловский 1940, 164–165; Якобсон 1956, 181; Харджиев 1958, 415); ср. <...> *профланирую шагом Дон-Жуана и фата* («Кофта фата», 1914). 24.V 1956 в ИМЛИ АН СССР на заседании сектора изучения жизни и творчества В. В. Маяковского Р. О. Якобсон рассказывал: «Как-то, когда я спросил: чем ты занимаешься <...> он ответил: „Я переписываю мировую литературу, переписал ‚Онегина‘, потом переписал ‚Войну и мир‘, теперь переписываю ‚Дон-Жуана‘ <“>. Но этот „Дон-Жуан“, как известно, не сохранился <...> и тема эта не повторялась» [цитируется по тексту стенограммы, сохранившемуся в личном архиве Якобсона (МИТ, МС 72, box 34, folder 36; ср. Петровский 1983, 154; Янгфельдт 1992, 147–148 примеч. 176)]. Видимо, Якобсон не во всем прав: скрытое присутствие темы «Дон-Жуана» ощущается во многих стихотворениях Маяковского.

⁷⁴ Ср. «Тень Баркова»: <...> *Сияя сквозь ночную тьму // Огнистыми очами.*

⁷⁵ Ср. также: <...> *ждут / тебя, инженер-электрик, // ночью / солнцем / — вторым!* — / *запылай* («Студенту пролетарию», 1928) и стихотворение «Горящий волос» (1928), строки 65–71.

⁷⁶ 13.II 1927, выступая на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенищина)», Маяковский сказал: «<...> я, может быть, лежал бы в том самом гробике, в котором лежит Сергей Есенин» (1955–1961, 12: 533).

[⁷⁷ См. с. 46–49 наст. изд. — Ред.]