

ДВЕ ЗАМЕТКИ О ЛИТЕРАТУРНОЙ МНЕМОНИКЕ

Геннадий Обатнин
(Хельсинки)

I. Ритм и синтаксис

С декламационными теориями стиха было покончено в семинаре В.Е. Холшевникова в Ленинградском университете, начавшем свою работу в 1962 году. Его участники не скрывали, что сама задача проверки гипотезы изохронности каждой строки в поэтическом тексте была полемически заострена против деятельности А. Квятковского, развивавшего эти идеи еще до войны («Тактометр», 1929; «Словарь поэтических терминов», 1940), но вернувшегося к ним и в послевоенное время (статья «Русское стихосложение», 1960; «Поэтический словарь», 1966). Однако упорство, с каким сторонники идеи учета декламации (пауз в первую очередь) считают ее структурной характеристикой стиха, само по себе заслуживает внимания. Одна из напрашивающихся причин для него — постепенно оформившееся к эпохе расцвета формального метода противостояние писательского и научного взгляда на поэзию, недаром все известные мне сторонники «музыкальных» теорий стиха были поэтами. Символом «научного взгляда» стал В. Жирмунский с его «Введением в метрику», один из главных объектов безудержной критики Андрея Белого в его книге «Ритм как диалектика и "Медный всадник"»: «...ряд моих стихов превратились бы черт знает во что, если вышел ордер профессоров метрики – пауз нет, читайте без паузы» (Белый 1929: 255). Ему вторил В. Пяст, который обиженно указывал на то, что термин «силлаботоническая» система придумал он в 1910 г. в докладе о версификации «Поэмы о Сиде», и его слушали Жирмунский, Боткин, Вас. Гиппиус, М. Ливеровская, Б. Кржевский и Влад. Б. Шкловский, в то время как первый из них теперь приписывает его изобретение Н. Недоброво, опубликовавшему свою статью лишь через два года (Пяст 1931: 315). Критикуя взгляды Жирмунского по другому поводу, поэт в сердцах замечал: «С этим, однако, попробуем поспорить — и поспорить, что называется, круто» (Пяст 1931: 333).

Меж тем тактометрический подход все-таки не совершенно бесполезен для гуманитариев. Во-первых, как всякое наукообразное заблуждение, он должен обладать повышенной притягательностью для так называемых историков идей. Но помимо этого, некоторые из его положений вполне можно использовать и при анализе текста, если предположить, что автор их знал. Например, по мнению Белого и его последователей, ударные слоги в стихе произносятся медленнее, нежели слоги с пропусками метрических ударений, где возникает так называемое ускорение (в «Лирике и эксперименте» это слово иногда используется как синоним другого, не прижившегося термина Белого, «полуударения»). В. Ходасевич не только собирался написать учебник стиховедения, но и не раз обыгрывал стиховедческие термины в своих стихах, например, в стихотворениях «Пэон и цезура» или «Бедные рифмы». Стихотворение «Дактили» (1927–1928) относится к тому же разряду текстов, и наименование его размера «шестипалым» объясняется исходным значением слова δάκτυλος, т.е. палец (о том, что поэт это знал, недвусмысленно свидетельствует черновик его трактата о стихе, см. Богомоллов 2011: 237). На самом деле размер шести шестистиший «Дактилей» представляет собой чередование строк шестистопного дактиля, из которых каждая четная – с цезурным усечением, с вкраплением семи стихов русского гекзаметра («дактилохорея»). Кроме того, строка с описанием учебы отца Ходасевича в Академии художеств в Петербурге содержит и «ускорение» на трибрахии, передающем изображаемое действие: «В летнем пальтишке зимой перебегал он Неву» (Ходасевич 1989: 189).

Пример, которым Белый иллюстрировал свое требование обратить внимание на паузы, был неубедителен: он вспоминал, как Брюсов читал свое стихотворение «Конь блед», делая длительную паузу после первого слова в строке «Улица была, как буря» (Белый 1929: 255). Ни синтаксически, ни ритмически эта пауза здесь не предусмотрена и относится к сфере авторской декламации. Опыты семинаристов Холшевникова состояли в измерении с помощью осциллограммы времени произнесения четырьмя-пятью непосвященными в суть дикторами, любителями поэзии «с развитым чувством ритма», а также профессиональным актером – стихотворений, написанных разными размерами и дольниками. Таким образом было доказано, что пауза в стихе имеет не метрическую, а интонационно-синтаксическую природу и отчасти зависит от манеры декламации, попутно был отвергнут термин «паузник» (Павлова 1968: 215–217). Однако это косвенным образом также означает, что ритмико-синтаксические единства могут произноситься одинаковое время. Точнее, их автор может быть в этом уверенным, и тогда это является частью авторского задания.

Стихотворение Вяч. Иванова «[Люцина](#)» было написано на Новый, 1906-й год. Его название – имя римской богини родов (о ней см., например, в трактате Цицерона «О природе богов», Цицерон 1985: 123), а эпитафия «Fave, Lucina!» («Приласкай, Люцина!») представляет собой цитату из знаменитой четвертой эклоги Вергилия («[casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo](#)», в пер. В. Соловьева «Чистая, ласкова, будь, Люцина: твой Феб уже правит», замечание об Иванове как «русском вергилианце» см. в: Аверинцев 1996: 42). Заглавие и эпитафия задают перспективу ивановских надежд на возвращение золотого века (или христианства) в потрясенную революцией, но и созидаемую, как в первый день творения, страну. Об этом сразу говорится в первой строфе:

Так, — в сраме крови, в сраде пепла,
Изъявлена, истощена, —
Почти на Божий день ослепла
Многострадальная страна...

К. Тарановский в своей известной книге о русских двусложных размерах считает шестую разновидность четырехстопного ямба (пиррихий на первой и третьей стопах, вторая и четвертая строки ивановского стихотворения) явлением сугубо XIX в. В XVIII ее почти не знали, и она составляла от 1,5 до 6% от общего числа ямбов, а вот после 1802 года заняла третье место по частотности и особенно характерна для Тютчева (Тарановский 2010: 100). Андрей Белый назвал этот ритм «"maximum" ускорения темпа» (Белый 1910: 293). Иллюстрируя его, Тарановский приводит строку «Порфиринозная вдова», морфологически и синтаксически соответствующую стиху «Многострадальная страна» в тексте Иванова. Однако для описания внутреннего состояния Татьяны во время встречи на балу с Онегиным в восьмой главе романа Пушкин использовал и другую упаковку. Именно двухчастная композиция этой ритмической вариации, на которую обращал внимание Тарановский, в купе с синтаксической паузой, поддержанной внутренней рифмой, видимо, призвана создать эффект резкого торможения разогнавшейся речи:

<...>
Как сильно ни была она
Удивлена, поражена, <здесь и далее выделено нами. — Г.О.>
Но ей ничто не изменило:
В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон.

Иванов лишь утяжелил эту ритмико-синтаксическую формулу привычным для него приемом скопления труднопроизносимых звуков («изъявлена»). Появление Пушкина в контексте цикла с апокалиптическим названием «Година гнева», куда входит «Люцина», не должно удивлять — последнее его стихотворение, «[Палачам](#)», начинается со знаменитой цитаты, данной для профанов разрядкой:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Истлеет древко топора;
Не будет палача для казни.

Однако «сила лексико-ритмической формульности» (Ронен 1997: 42) состоит в другом. Как афористично было сформулировано специалистами, «Поэтика формул — предел безличности, поэтика реминисценций — предел индивидуальности в поэзии. Формула — всегда ничья, реминисценция — всегда чья-то» (Гаспаров, Рузина 1978: 191). Поэтому поэтика центонов, которая предполагала именно узнавание источников (порой специально затрудненное), откуда были позаимствованы строки или части строк, относится к реминисценциям (Гаспаров, Рузина 1978: 198). Несмотря на то, что именно формульность четырехстопного ямба послужила одним из толчков к постановке этой проблемы в науке, она так и осталась пока в полноте не описанной. И Брик в своей статье «Ритм и синтаксис», и Гаспаров в двух своих трудах по ритмико-синтаксическим клише занимались трехсловными формулами в четырехстопном ямбе. Правда, последний намечал перспективы изучения двухсловных клише и даже представил небольшой материал по интересующей нас шестой ритмической вариации у Пушкина, но лишь в варианте «Уединенные поля» (для мужских окончаний) / «Одушевленные созданыя» (для женских). Три другие формулы, «Уединенный кабинет», «Законодательнице зал» и «Удивлена, поражена», которыми, по наблюдению ученого, исчерпываются сочетания из двух слов в этой вариации четырехстопного ямба у Пушкина, пока остались без внимания (Гаспаров 1984: 184, см. также Гаспаров 1986: 196). Таким образом, в отличие от формулы «Многострадальная страна», мы не пока не знаем, достаточно ли распространено использованное Ивановым второе ритмико-синтаксическое единство, другими словами, является ли оно формулой. Обращение к существующим метрическим справочникам («Русское стихосложение: Материалы по метрике и строфике русских поэтов», 1979; «Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов», 2008), а также к языковым корпусам для прояснения этого вопроса ничего не дает. Первые вообще не ставят перед собой задачи учитывать ритмико-синтаксическую формульность (и даже распределение ритмических вариаций), а во вторых возможностей для подобного поиска не предусмотрено.

Не берясь пока однозначно ответить на вопрос, реминисценцией из Пушкина или же изобретенной им формулой является ивановская строка «Изъязвлена, истощена», заметим, что эта конструкция не раз появлялась у русских поэтов. Из текстов, которые могли быть известны Иванову, укажем на известное стихотворение Н.А. Некрасова «Когда из мрака заблужденья...» (1846), язвительно поставленное Достоевским в качестве эпиграфа ко второй части «Записок из подполья». Душевное потрясение проститутки, осознавшей свое падение, описывается поэтом с помощью той же ритмико-синтаксической ретардации, что и Татьяны у Пушкина:

И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена
(Некрасов 1981: 34).

Г.А. Левинтон, любезно взявший на себя труд ознакомиться с текстом нашей статьи в рукописи, подсказал еще один возможный источник для некрасовского стихотворения — из «[Уланши](#)» М. Лермонтова:

Идут и видят... из амбара
Выходит женщина: бледна,
Гадка, скверна, как божья кара
Истощена, изъебена.

Однако Иванов мог знать и еще один прецедент (нам он был подарен одним студентом), стихотворение В. Брюсова «В ресторане», вошедшее в сборник «Stephanos» (1905), внимательно и сочувственно прочтенный Ивановым:

Как лица женщин в синем свете
Обнажены, углублены!
Взметайте яростные плети
Над всеми, дети Сатаны!
(Брюсов 1973: 414).

Здесь Брюсов, как всегда, был расчетлив в своих экспериментах. В самом деле, и Некрасов, и Иванов посягнули лишь на семантическое расширение пушкинской формулы, заполнив ее другими словами, но Брюсов оставил на своей копии авторский росчерк, поставив прилагательные во множественное число. Поэтому следующий пример, который Иванов, когда писал «Люцину», никак еще знать не мог, отсылает не только к Пушкину, но и к Брюсову. Это стихотворение Андрея Белого «Жизнь» (1908) из сборника «Урна», *postfactum* посвященное рано умершему московскому поэту Юрию Сидорову:

И все же суетности бренной
Нас вещи смущают сны,
Когда стоим пред вселенной
Углублены, потрясены
(Белый 2006: 346).

Эти стихи Белый цитировал в своей публичной лекции «Символизм», прочитанной в московском Доме Песни 21 ноября 1909 г. Однако харьковский филолог, будущий профессор Александр Моисеевич Финкель (1899 – 1968) в сборнике «Парнас дыбом» (1925) в написанной в 1910 г. пародии на «Незнакомку» Блока опять вернулся к пушкинскому варианту, соединив его с цитатой из блоковского стихотворения «Здесь дамы щеголяют модами...»:

И в этой пошлости таинственной
Оглушена, поражена <...>
(Парнас 1989: 100).

Этим пародист, видимо, хотел указать на то, что кульминационное место из «Незнакомки», когда герой заглядывает своей визави под вуаль и видит «берег очарованный / И очарованную даль», восходит к стихотворению Пушкина «[Рифма, звучная подруга...](#)» (см. Блок 1997: 764).

Зато юная Надежда Павлович внимательно следила за русскими символистами. Для нее, печатавшейся в 1910-е годы в маргинальной модернистской прессе, вроде журналов «Млечный путь» и «Женское дело», революция, смешав языки, дала новые возможности для поэтического роста. Например, подвизавшийся в «Млечном пути» Евгений Недзельский и (С.) Предтеченский ([Тарасенков-Турчинский](#) указывает лишь на рукопись его сборника «Гнойное сердце», Нижний Новгород, 1915), объединившись с Рюриком Ивневым, Асеевым, Шершеневичем и другими московскими футуристами, а также просто с москвичами, вроде Рукавишниковой, скомпоновали сборник «Без муз» (Нижний Новгород, 1918). Павлович, сменившая второсортное эстетство на расхожий антиэстетизм, опубликовала в нем стихотворение «Из цикла "Россия"», которое в силу его малой доступности приводим полностью:

Да, я готова к поздней встрече (Блок) <Блок 1997: 84>
Рюрику Ивневу

Обрызган визгом золотым
Легко скользнувшего трамвая,
Через бытийный хладный дым
Прекрасный полдень прозреваю.

Твоих блаженнейших часов,
Дориносимая <так!> Россия,
Твоих, неявленный Мессия,
Пророчески звенящих слов.

И обуви твоей достоин
Кто развязал тугой ремень,
Когда и нищ и беспокоен
Окровавленный никнет день,

Когда не крест животворящий –
Крест надмогильный держишь ты,
И жжет бессмертные черты
Огонь печальный и палящий.

И мы тебе, нет! Не предтечи,
Оглушены, ослеплены,
Но помни, золотые свечи
Для поздней встречи зажжены.

(Павлович 1918: 20).

Одним из способов навязывания читателю определенной декламации является жесткое привязывание ритмического рисунка стиха к музыкальному подтексту. Примеры, которые приходят в голову, расположим в порядке их припоминания. Первый — это «Мексиканский дивертисмент» И. Бродского, за которым надо угадать ритм танго. Второй — стихотворение Н. Гумилева «Почтовый чиновник» («Ушла, завяли ветки...») из «Колчана», ироничность которого станет очевидной, если припомнить песню «Разлука ты, разлука...», завершающую этот текст. Третий пример сам по себе является аккумуляцией наблюдений над произведениями подобной организации: в заметке Н. Харджиева «Марши Маяковского», кроме стихов заглавного героя, приводятся цитаты из Потемкина, Саши Черного, А. Толстого и Н. Асеева, которые невольно намечают культурные контексты подобного поведения (лирика «Сатирикона», плясовые экзерсисы Белого, см. Харджиев 1997: 136–140). А быть может, интересующая нас строка тоже восходит к конкретной музыкальной фразе? Ну, например, к той, которая у ее сочинителя ассоциировалась со [стучком судьбы в дверь](#)?

II. Рифмопара

Каждый из нас сталкивался со стихами, которые навязчиво напоминают чужие тексты. Не исключаю, что коллеги уже где-то составили список наиболее легко запоминающихся характеристик стиха, ведь это, по сути, было бы своего рода картой текста, его опорными точками. В этот список непременно должна войти рифмопара, как в силу своего значимого положения на концах строк, природы самой звуковой переключки с ее невольной семантизацией, а также по ряду других причин, носящих экстратекстовый характер (представление о хорошей рифме или ее исчерпанности, борьба за и против легализации ассонанса и т.п.). Вышеприведенное стихотворение Павлович уже наличием эпитафия, недавно отнесенного к разряду так называемых «мемов» (Gronas 2011: 67), настраивает читателя на подобное восприятие. В самом деле, кроме разобранной ритмико-синтаксической реминисценции, в его финале можно расслышать рифмы знаменитого стихотворения Мережковского «Дети ночи»: «Слишком ранние предтечи / Слишком медленной весны» (Мережковский 2000: 470), что обогащает отсылку к словам Иоанна Предтечи в начале третьей строфы.

Подобную поэтику логично было бы искать у поэтов-филологов, и то, что ее можно обнаружить у Юрия Верховского, не удивляет. В стихотворении «Царица», возможно, справедливо оставленном автором в столе, он писал:

Навстречу жуткому покою

Звучат железные слова –
И не исполнены тоскою
Без алтаря, без божества
(Верховский 2008: 489).

Интересно, что стихотворение, в котором описывалась сцена из спектакля о Клеопатре, вызвало приведенное в комментарии замечание Брюсова: «чувствуется подражание Блоку» (Верховский 2008: 843). Шестая вариация четырехстопного ямба, использованная Верховским в строке «Без алтаря, без божества», а также использованный в ней повтор дополнительно вызывают в памяти пушкинское «без божества, без вдохновенья». Не оспаривая справедливости и брюсовского наблюдения, отметим также, что вторая строка финального четверостишия:

При плесках светлого театра
С живою прелестью лица
Встает из гроба Клеопатра
В сиянье царского венца
(Верховский 2008: 490) —

несомненно, обыгрывает вторую строку заключительной строфы знаменитого стихотворения Д. Мережковского «Леда» (1894): «И вот рождается Елена / С невинной прелестью лица» (Мережковский 2000: 472). Все вместе это создает определенное звучание стихотворения, анализ которого, наверно, может быть отнесен к сфере так называемой «интонации», еще одного камня преткновения между филологами и поэтами. Однако в этой связи нас будет занимать другое: в чьи руки попадают, когда «от мамки рвутся в тьму мелодий»?

Подход к детской литературе как к «переводу на ”детский” язык великой традиции русской поэзии от Пушкина до наших дней», когда реминисценции готовят читателя «к будущей встрече с этими текстами» (Петровский 2006: 32, 49) не раз доказал свою продуктивность (из недавно появившихся работ см., например, Тименчик 2011). Стихотворение Надежды Павлович «Ванины гости» (Л., 1925) легко встраивается в традицию подобных текстов. Завязка этого приключения в стихах состоит в том, что Ваня необдуманно приглашает к себе в гости зверей из зоопарка. Позднее, обсуждая стихи Блока для детей, писательница замечала: «Вопрос о том, можно или нет очеловечивать животных, много раз вставал перед советским писателем и решался то в одну, то в другую сторону» (Павлович 1940: 77)¹. Ровно те же колебания демонстрирует и сама Павлович при описании того, как ванины гости учиняют в квартире погром: крокодил кусает водопроводные краны, пытаясь открыть воду (и это ему удается), тигр «засел в цветы», собираясь поохотиться, и чуть ли не на самого хозяина, а вот для слона автор придумала несвойственное ему занятие – танцевать. Вернувшись матери и няне приходится выгонять разбушевавшихся зверей из дома, а Ваня «с перепугу / Сам себя поставил в угол» (Павлович 1925а: [10]).

Интересно, что двоих из трех зверей Ваня приглашает одной и той же формулой:

Ваня шепчет: «Слоник милый,
Ты не будь такой унылый,
Приходи ко мне играть
На Надеждинскую пять»

¹ Ср. реакцию В. Шкловского на эту статью в недатированном письме к автору: «Статья Ваша очень хорошая. Виден путь Блока к детям, это принципиально интересно. Блок через Катилину и предчувствие нового шел к детям.

Его детские стихи попали на конец империи, а смерть пришла раньше, чем началась советская детская литература» (ИРЛИ Ф. 578 (Н.А. Павлович)). Статья писалась Павлович одновременно с завершением работы над поэмой «Воспоминания об Александре Блоке», см. в письме писательницы к В. Княжнину от 2 декабря 1940 г. (по штемпелю): «<...> Здесь я читала поэму + она передавалась по радио, еще я написала статью ”Блок и детская литература” — все эти ”Блоковские” деньги дают мне возможность кончить вещь» (ИРЛИ Ф. 94. № 57. Л. 15).

(Павлович 1925а: [2]).

Кроме слоника, таким же образом зван и «тигрик милый» (Павлович 1925а: [3]), и лишь invocация крокодила звучит несколько по-иному: «Ну а Ване стало жалко: / Что лежишь ты, словно палка! / Приходи ко мне играть / На Надеждинскую пять» (Павлович 1925а: [4]).

«Слоник милый... унылый» неотвратимо вызывают в памяти детские стихи Блока, которые к моменту создания поэмы Павлович еще не были преданы гласности, но писательница знала их от тетки поэта, переписавшей стихи Сашуры для его верной поклонницы. Позднее она сама их сообщила в своих мемуарах:

Жил на свете котя милый,
Постоянно был унылый.
Отчего — никто не знал,
Котя это не сказал
(Павлович 1964: 463; Павлович 1977: 229).

В самом деле, впервые стихи Блока появились в «Биографическом очерке» М.А. Бекетовой: «В пять лет Блок сочинял стихи в таком роде:

Зая серый, зая милый,
Я тебя люблю.
Для тебя-то в огороде
Я капустку и коплю.

Или:

Жил на свете котик милый <...>»
(Бекетова 1930: 40).

Судя по этим цитатам, юный поэт решал здесь вполне взрослые задачи — подыскивал рифму к слову *милый* (сначала это не получилось). О его начитанности или, вернее, «наслышанности» в классической русской поэзии можно судить по реминисценции из балладной «Легенды» Пушкина о «бедном рыцаре» в первой строке (предположим, что пятилетнему мальчику еще не читали «Идиота», см. Минц 2000: 161). Роман Якобсон, не оговаривая свои источники, упоминает другой, сокращенный, вариант той же рифмопары, *милу : унылый*, резюмируя, что здесь йот, не имеющий, как известно, собственного звука, в соответствии со своей природой рифмуется с нулем (Якобсон 1979: 176). Заметим а parte, что кроме заранее семантизированных рифмопар к знаковым словам, вроде «Москвы» или «Европы», не менее интересным было бы осветить и такие, что образовались самой историей поэзии (например, *свист : лист*).

Все это, вкуче с материалами [национального корпуса русского языка](#), говорит о том, что и блоковская находка была вполне традиционной для русской поэзии. Когда звери заявляются на Надеждинскую пять, балладный подтекст всего произведения становится отчетливым:

Вдруг он слышит:
«Стук, стук, стук!
Ты открой нам, милый друг!»

Ваня дверь им отворяет
И в квартиру слон вступает,
Тигр крадется за слоном,
Крокодил вползает в дом
(Павлович 1925а: [5])

Ср. два варианта схожей сцены у В. Жуковского: [«Спит, иль нет, моя Людмила? / Помнит друга, иль забыла?»](#) или [«Подпершился локотком, / Чуть Светлана дышит... / Вот... легохонько замком / Кто-то стукнул, слышит»](#). «Этот мертвец слишком мил; живому человеку нельзя быть любезнее», остроумно заметил по этому поводу [критик](#).

Крокодил Надежды Павлович, которого пока игнорировало отечественное крокодиловедение, кстати, и ведет себя как литературный герой, хотя бы это и противоречило всем законам природы:

«Мне бы в ванную скорее!»
Крокодил хрипит, бледнея
(Павлович 1925а: [6])

Подобный способ организации произведения для детей писательница практиковала не раз. По крайней мере, еще одна ее продукция, «Капризник Тики» (Л., 1925), явно представляет собой пастиш «Сказки о рыбаке и рыбке»: котенок Тики посылает свою хозяйку Матрешу — в ответ на ее предложение купить ему калоши — сначала за крысой, чтобы с ней побороться, потом за лягушкой, чтобы с ней поиграть, а когда обе, разумеется, отказываются, пес Барбос заставляет его смириться и надеть предложенную хозяйкой обувь. Впрочем, некоторые из ее произведений как будто обращены не в прошлое, а в будущее. В том же издательстве Брокгауз-Ефрон, где, кроме нее, печатали и Маршака, и М. Фромана, в том же 1925 году она издала книгу «Паровоз-гуляка» (с рисунками Б. Кустодиева), сюжет которой представляет собой повествование о «gunaway train», если воспользоваться названием кинофильма сына другого советского детского писателя. Паровозу надоело возить пассажиров, и он сбежал погулять: попил в чайной, заправился целыми соснами, а дальше потребовал бутербродов и пива в вокзальном буфете. Последнее его и подвело — когда беглеца стали ловить, он не смог уйти от погони и свалился «На виду у Ленинграда», и теперь «Машинистам он послушен / К бутербродам равнодушен» (Павлович 1925б: 12).

Творчество Павлович для детей замечено исследователями, ее произведения вошли в собранный Е.О. Путиловой в «Библиотеке поэта» двухтомник детской поэзии, а характеристика, данная ей в словаре «Русские детские писатели XX века», представляет собой попытку их формального анализа. Здесь отмечены «смена стихотворных размеров, перебивы ритма», «рефрены, замыкающие однотипные действия, события», возникновение «белого стиха» и «неожиданной вольной рифмы» (Васильев 1997: 325–326). Однако эти наблюдения оставлены без всякого объяснения, как будто писательница самостоятельно все это изобрела, а кроме того, автор статьи на десять лет продлил ей жизнь, указав 1990 год смерти вместо правильного 1980-го. Меж тем Павлович, прошедшая обучение, пусть и по ускоренной программе, у Вяч. Иванова, Белого и Брюсова, видимо, понимала, что делала. Вот пример использования ею «рифмы-эхо», имитирующей звук от удара, в грустной сказке о постоянном разрушении муравейника то медведем, то лесником, то бабкой: «Дружным выстроен трудом / дом», вариант: «новый дом» (Павлович 1930б: 3, 5, 7, 9, 10). Создается впечатление, что именно за рифмами она особенно следила, ср. в ее книжечке «Манюшкина кружка»: «чтоб горели золотом / серп с молотом» или «Девочка, пожалуйста / больше не жалуйся» (Павлович 1930а: [4 и др.], [12]).

У обращения Павлович к балладе, причем именно к ее шотландско-немецкому варианту, несомненно, имелся и современный ей контекст. Общеизвестно, что баллада, понятая как повествование в стихах о происшествии и лучше бы о волшебном, была весьма популярным жанром в среде петербургских литераторов, в которой поэтесса оказалась в 1920 г. Нимало не пытаясь погрузиться в эту обширную тему, все же отметим, что имена Николая Тихонова и Ирины Одоевцевой здесь приходят в голову в первую очередь. Положение последней в литературной среде на правах «ученицы Гумилева» составляло своего рода параллель с влюбленной в Блока Павлович, не случайно заслужившей почти карикатурное изображение в воспоминаниях «На берегах Невы». Но ведь и «Баллада» москвича Ходасевича написана после его переезда в Петербург и «Заблудившийся трамвай» Гумилева вполне отвечает размытым требованиям к этому жанру. В письме к О. Форш от 5 марта 1958 года (датируется по штемпелю) Павлович писала о жене Н. Тихонова Марусе (М.К. Неслуховской, 1891–1975): «...никогда не забуду, как она меня приняла в 1924 г.,

когда я вернулась из Опт.<иной Пустыни> в Л-д — совершенно нищей, потерявшей комнату, положение и заработок литер.<атурный> Этого я никогда ей не забуду»². Таким образом, начало ее собственного творчества как детской писательницы, видимо, было связано в первую очередь с материальными задачами, и здесь все шло под руку. Впрочем, покоряясь духу времени, требовавшему новой детской литературы (тема хорошо исследована, из последних работ упомянем Хеллман 2013: 20–45), заинтересовалась она ею еще в 1919 г. В свете наших задач небезынтересным будет упомянуть, например, ее сочувственную рецензию на провинциальный детский журнал, состоявший из сочинений самих детей (Павлович 1919: 86).

Подобно топосам, ритмико-синтаксические фигуры должны закрепляться именно массовой или просто второстепенной поэзией (как Верховский), и для описания этого процесса национальный корпус русского языка пока не помощник. С этой точки зрения роль Мережковского и в особенности Брюсова, поэтов среднего дарования, но высокого мастерства, видится именно в усвоении и трансляции поэтических правил предыдущей эпохи поэзии. В этом она схожа с ролью поэзии для детей, особенно если ее пишут авторы вроде Чуковского или Павлович, спонтанно или сознательно приносящие в текст собственную искусственность в высокой литературе. Как и клишированный фольклорный текст, стихотворение, составленное по тому же рецепту, воспитывает памятьливое ухо. Это составляет пропущенное звено в гипотезе М. Гронаса о том, что русский и советский читатель, подобно средневековому школяру, заучивающему первую эклогу Вергилия, в отличие от американского, воспитан чтением наизусть стихов классических русских поэтов (Gronas 2011: 71–96).

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1996 — *Аверинцев С.* Две тысячи лет с Вергилием // Аверинцев С. Поэты. М., 1996.
- Бекетова 1930 — *Бекетова М.А.* Александр Блок: Биографический очерк. Л., 1930 (2-е изд.).
- Белый 1910 — *Белый А.* Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // Белый А. Символизм. М., 1910.
- Белый 1929 — *Белый Андрей.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
- Белый 2006 — *Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006.
- Блок 1997 — *Блок А.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20-ти тт. М., 1997. Т. 2.
- Богомолов 2011 — *Богомолов Н.А.* Поэзия и наука, или Почему Ходасевич не написал учебника поэтики // Богомолов Н.А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевича. М., 2011.
- Брюсов 1973 — *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. М., 1973. Т. 1.
- Васильев 1997 — *Васильев С.А.* Павлович, Надежда Александровна // Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь. М., 1997.
- Верховский 2008 — *Верховский Ю.* Струны: Собрание сочинений / Сост., статья, коммент. В. Калмыковой. М., 2008.
- Гаспаров 1984 — *Гаспаров М.Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксическое клише // Проблемы структурной лингвистики 1982. М., 1984.
- Гаспаров 1986 — *Гаспаров М.Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
- Гаспаров, Рузина 1978 — *Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г.* Вергилий и вергилианские центоны. (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса: Стиль и типологические особенности. М., 1978.

² ИРЛИ Ф. 732. Оп. 1. № 351. Л. 9; о сестрах Неслуховских см.: Павлович 1977: 240.

- Мережковский 2000 — *Мережковский Д.С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
- Миц 2000 — *Миц З.Г.* Блок и Пушкин // Миц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000.
- Некрасов 1981 — *Некрасов Н.А.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1981.
- Павлова 1968 — *Павлова В.И.* Исследование стиха методами экспериментальной фонетики // Теория стиха. Л., 1968.
- Павлович 1918 — *Павлович Н.* Из цикла «Россия» // Без муз. Нижний Новгород, 1918.
- Павлович 1919 — *Н.П.* <*Павлович Н.*> [Рец.] «Елочка». Детский журнал. Издание Бузулукского союза советских журналистов // Зарево заводов (Самара). 1919. № 2.
- Павлович 1925а — *Павлович Н.* Ванины гости. Л., 1925.
- Павлович 1925б — *Павлович Н.* Паровоз-гуляка. Л., 1925
- Павлович 1930б — *Павлович Н.* Муравьиный дом. М., 1930.
- Павлович 1930а — *Павлович Н.* Манюшкина кружка. М., 1930
- Павлович 1940 — *Павлович Н.* Блок и детская литература // Детская литература. 1940. Ноябрь-декабрь. С. 74–78.
- Павлович 1964 — *Павлович Н.А.* Воспоминания об Ал. Блоке // Блоковский сборник I. Тарту, 1964
- Павлович 1977 — *Павлович Н.* Воспоминания об Александре Блоке // Прометей 1977. № 11.
- Парнас 1989 — *Паперная Э.С., Розенберг А.Г., Финкель А.М.* Парнас дыбом: Литературные пародии. М., 1989.
- Петровский 2006 — *Петровский М.* Книги нашего детства. СПб., 2006.
- Пяст 1931 — *Пяст В.* Современное стиховедение. Ритмика. Л., 1931.
- Ронен 1997 — *Ронен О.* Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 3.
- Тарановский 2010 — *Тарановский К.Ф.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли и А.В. Прохорова. М., 2010.
- Тименчик 2011 — *Тименчик Р.* Об одном источнике «Крокодила» // Некалендарный XX век. М., 2011. С. 72-83.
- Цицерон 1985 — *Цицерон.* Философские трактаты. Пер. с латин. М.И. Рижского. М., 1985.
- Харджиев 1997 — *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 2.
- Хеллман 2013 — *Хеллман Б.* Детская литература как оружие: Творческий путь Л. Кормчего // «Убить Чарскую...»: Парадоксы советской литературы для детей. 1920-е – 1930-е гг. СПб., 2013.
- Ходасевич 1989 — *Ходасевич В.* Стихотворения. Л., 1989.
- Якобсон 1979 — *Якобсон Р.* К лингвистическому анализу русской рифмы // Jacobson R. Selected Writings. Hague; Paris, New York, 1979. Vol. V.
- Gronas 2011 — *Gronas M.* Cognitive Poetics and Cultural Memory. Russian Literary Mnemonics. New York; London, 2011.