

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

**ЕВГ. ЕВТУШЕНКО.
ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО В ПЕЙЗАЖЕ
Ок. 1964. Набросок с натуры —
перо, моча, бревна, мат, 1-е л., Х5жм, 4×10**

1

1. 1. Речь пойдет о стихотворении Евтушенко (1932—2017) «Комаров по лысине размазав...», иногда печатавшемся под названием «Шутливое» (с датой 1963), а в позднейших прижизненных изданиях — без названия и с авторской пометой «12 июля 1964, <зверобойная шхуна> Моряна».¹

Написанные зрелым, слегка за тридцать, и уже очень знаменитым автором, эти стихи не получили читательского и критического внимания, сравнимого с выпавшим на долю общественно значимых хитов поэта (таких, как «Хотят ли русские войны...», «Карьера», «Бабий Яр» и ряд других).² Я — младший современник автора, как он — дитя оттепели, но не поклонник его поэзии. Тем не менее, я отдаю ему должное как крупной литературной фигуре своего времени, а это стихотворение люблю с давних пор (возможно, потому, что в нем Евтушенко именно *поэт*, а не *больше, чем поэт*). Мысль разобрать его возникала у меня не раз, но я отодвигал ее, не будучи уверен, что сумею показать, чем же оно так хорошо, да и достаточно ли в нем этого хорошего. Недавно я изложил накопившиеся соображения коллеге, знающему поэзию Евтушенко гораздо лучше меня, но успеха не имел и решил развить их более основательно.

Александр Константинович Жолковский (род. в 1937 г.) — профессор Университета Южной Калифорнии. Среди его последних книг — «Русская инфинитивная поэзия XVIII—XX веков. Антология» (М., 2020), «Все свои. 60 виньеток и 2 рассказа» (М., 2020). Лауреат премии журнала «Звезда» (1997) и премии «Белла» (2013). Живет в Санта-Монике, штат Калифорния. Веб-сайт: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/>.

- I Комаров по лысине размазав,
Попадая в топи там и сям,
Автор нежных, дымчатых рассказов
Шпарил из двустволки по гусям.
- II И грузинским тостам не обучен,
Речь свою за водкой и чайком
Уснащал великим и могучим
Русским нецензурным языком.
- III В духоте залужанной хибары
Он ворчал, мрачнее сатаны,
По ночам — какие суки бабы,
По утрам — какие суки мы.
- IV А когда храпел, ужасно громок,
Думал я тихонько про себя:
За него, наверно, тайный гномик
Пишет, нежно перышком скрипя.
- V Но однажды ночью темной-темной
При собачьем лае и дожде
(Не скажу, что с радостью огромной)
На зады мы вышли по нужде.
- VI Совершая тот обряд законный,
Мой товарищ, спрятанный в тени,
Вдруг сказал мне с дрожью незнакомой:
«Погляди, как светятся они!»
- VII Били прямо в нос навоз и силос.
Было гнусно, сыро и темно.
Ничего как будто не светилось
И светиться не было должно.
- VIII Но внезапно я увидел, словно
На минуту раньше был я слеп,
Как свежеотесанные бревна
Испускали ровный-ровный свет.
- IX И была в них лунная дремота,
Запах далей северных лесных
И еще особенное что-то,
Выше нас, и выше их самих.
- X А напарник тихо и блаженно
Выдохнул из мрака: «Благодать...
Светятся-то, светятся как, Женька!» —
И добавил грустно: «Так их мать!..»

1. 2. Попытаюсь сформулировать самый общий дизайн стихотворения.

Прежде всего, это стихи о собрате по искусству, то есть одновременно портрет друга и мини-трактат о поэтическом языке. По имени герой не называется, и довольно-таки узнаваемый портрет Юрия Казакова³ остается наброском не столько конкретного лица, сколько характерного типа.

Недосказанностью отмечена и разработка словесной темы — достоинств общенной лексики, по своей природе не допускающей прямого употребления в литературной речи.

К этим амбивалентностям добавляется еще одна: дружеское соперничество между двумя мастерами слова — автором и героем.

Неоднозначен также жанровый режим стихотворения. Перед нами и лирический отчет о переживаниях 1-го лица, и эпическое повествование — мини-новелла, развертывающаяся в фабульном времени от начала к концу текста. Но, в согласии с метасловесной темой стихотворения, события носят не столько событийный, сколько вербальный характер: дело не в том, что делается, а в том, что и как говорится.⁴



Е. А. Евтушенко и Ю. П. Казаков
на Севере

Наконец, повествование ведется как бы в шутку, но и всерьез — в духе ненавязчивого, но тем более убедительного, откровения о высоком. Откровение же, то есть внезапное прозрение дотоле сокрытой истины, тем органичнее воспринимается на фоне разнообразных двусмысленностей предшествующего текста.

2

2. 1. Как часто бывает в сюжетном повествовании, стихотворение делится на экспозицию (*descriptio*) и собственно нарратив (*narratio*). Под экспозицию отведены первые 4 строфы, рисующие героев и обстановку, а последующие 6 строф драматизируют и разрешают центральную коллизию.

Может показаться, будто первая же строфа погружает нас *in medias res*, в гущу событий, на что работают крупный план окровавленной лысины героя и интенсивность глаголов *размазав, попадая, шпарил*. Но более или менее сразу угадывается типовой характер описываемых действий — благодаря мн. ч. *топей* и *гусей*, несов. в. со значением многократности таких форм, как *шпарил, уснащал, ворчал*, и семой повторности в оборотах *там и сям, по ночам, по утрам*. Таким образом, налицо еще одна повествовательная двусмысленность: вроде бы уже основное действие, а на самом деле все еще экспозиция, пусть динамизированная.

Что же касается центральной словесной коллизии, то ею — в согласии с темами металитературности, табуирования мата и общей установки на лукавое недоговаривание, в частности на полукомичность-полусакральность дискурса, — становится конфликт между утонченной прозой героя и сниженной реальностью его окружения, физического облика и вербального поведения.

2. 2. «Низкая реальность» задается с самого начала — в виде отталкивающего месива на голом черепе, что усугубляется расчеловечивающим фрагментированием головы героя, представленной не лицом — зеркалом души, а безглазой лысиной. Далее крупный план сменяется общим, и следует негативное взаимодействие героя с пейзажем: неопрятное и хаотичное проваливание в топографический/хтонический низ — болото, с его мокрой вязкостью. Замыкает строфу сниженное изображение традиционно позитивного в русской литературе общения человека с природой — охоты: дичью служат малопоэтичные *гуси*, а глагол для описания стрельбы выбирается грубо приближительный: *шпарил*.⁵ В целом эта заключительная строка перекликается с негативными мотивами насилия и крови в начальной. Впрочем, здесь впервые, хотя пока в негативном контексте, появляется взгляд вверх — на взлетающих гусей.

Более того, в I строфе открыто вступает контрастная к низкой физической реальности возвышенно-культурная тема писательства вообще и стилистической прелести данного автора в частности. Очевидна опора на топос романтического художника типа пушкинского «Поэта» («Пока не требует поэта...»), который вне своего боговдохновенного творчества малодушно погружен в прозу жизни. В духе характерных риторических ходов Евтушенко — его метаний *между городом Да и городом Нет* («Два города», 1964)

и прочими крайностями (*Я разный — / я натруженный и праздный. / Я целе- и нецелесообразный* и т. д. («Пролог (Я разный)», 1955)) — можно было бы ожидать плакатного развития этой антитезы. Но обращают внимание, напротив, всякие приблизительности: размазывание комаров по лысине, небрежное *там и сям*, эллипсис подразумеваемых деталей, умолчание об имени писателя, неуловимая дымчатость его стиля и т. п.

Экспозиция продолжается во II строфе, где, в соответствии с метасловесной темой, снижающая мотивика распространяется с физических проявлений героя на его языковое поведение (*тосты, речь, язык*); дается понять, что в быту он охотно пользуется матом.

В III строфе негативная картина окружающей обстановки возвращается и оформляется пренебрежительной лексикой (*залузганной, хибары*). А негативная характеристика героя окрашивается в сакральные тона (*мрачнее сатаны*). Но в фокусе остается его речь: синтаксически примитивная, тупо ругательная и полупристойная (*ворчал, повторное суки*).

Строфа IV вносит в портрет героя еще один неаппетитный штрих, на первый взгляд, сугубо физический, но по сути языковой. Храп — это бессмысленные грубые звуки, исходящие из уст героя, и как таковые они противопоставляются его же изящной письменной речи. Контраст между двумя его ипостасями достигает здесь максимума: его личность метафорически, и тем более наглядно, расщепляется на грубого мужика и нежного *гномика*, который противопоставлен (по волшебной линии) *сатане*. Впрямую прописывается и тема недосказанности — словом *тайный*.⁶

2. 3. Этим языковые эффекты экспозиции не ограничиваются. Портрет героя, физический и творческий, дается в ней с точки зрения и в языковом исполнении лирического «я», — разрабатывается бахтинско-волошиновский диалог двух голосов.

На физическую ипостась героя «я» смотрит свысока, что проявляется в выборе соответствующей лексики — разговорной, уничижительной, даже бранной (*там и сям, шпарил, залузганной, суки*).

Напротив, творческая ипостась героя описывается одобрительно, даже ласкательно (*нежных, нежно, перышком*). Интересна метафорическая характеристика его литературного стиля как *дымчатого*: в прямом значении это прилагательное употребляется применительно к полудрагоценным камням (*дымчатый топаз*). А семантически «дымчатость» сродни и негативным мотивам размытости, приблизительности, каковые, однако, трактуются возвышенно-позитивно. Заодно эпитет *дымчатый* подмигивает знатокам прозы Юрия Казакова.⁷

Особая сфера языкового противостояния — передача перволичным «я» речей третьеличного героя:

— в I строфе их нет (но есть почтительное упоминание о его творческой ипостаси);

— во II сообщается о пристрастии героя к мату, каковой, однако не приводится — хотя бы эвфемистично;

— в III слово герою, наконец, предоставляется, но содержание его высказываний банально, а форма примитивна, да и передаются они не прямой

речью, а косвенной — двумя придаточными, сохраняющими, впрочем, бранную стилистику прямой (*суки, бабы*) и, вопреки грамматике зависимого предложения, ее восклицательность (чем делается шаг от сугубо косвенного пересказа к проявлениям прямой речи)⁸;

— в IV строфе возвращается идеализированный образ героя как писателя, и его речь, точнее его художественная проза, почтительно резюмируется, но и безоговорочно отчуждается от его храпящей физической ипостаси (а впрямую приводятся слова «я», см. ниже п. 2. 4).

Речам героя четко противопоставлен и сам голос лирического «я», высокомерный взгляд которого на героя материализуется в виде нарочито изысканной, книжной, синтаксически сложной речи. Во всех четырех строфах применяются обособленные обороты:

- два деепричастных в I (*размазав, попадая*);
- причастный с кратким причастием в II (*не обучен*);
- обстоятельственный с выделенным прилагательным в ср. ст. (*[будучи] мрачнее сатаны*) в III⁹;

— и целое придаточное предложение в IV (*А когда храпел...*), в состав которого входит еще один обстоятельственный оборот (с кратким прилагательным: *ужасно громок*)¹⁰, — здесь синтаксис достигает предельной сложности: за придаточным следует главное (*думал я*), которому подчинено еще одно придаточное (*за него... пишет*), включающее деепричастный оборот (*перышком скрипя*), так что экспозиция не только открывается, но и замыкается деепричастным оборотом.

Изошренность этих конструкций иронически контрастирует с низменными чертами описываемой физической ипостаси героя.¹¹

В том же духе, но несколько иначе, работает отчужденно интеллигентное описание матерной речи героя во II строфе. Обценная лексика в текст, естественно, не попадает, а снисходительно описывается на научном, лексикографическом метаязыке как *нецензурная*. Иронической игре способствует интертекстуальный троп — лукавое переосмысление хрестоматийной похвалы русскому языку: имеется в виду не весь язык, как у Тургенева, а, синекдохически, лишь его запретный репертуар, на что указывает сочетаемость глагола *уснащал*, обычно вводящего упоминания об особых словечках, цитатах и иных необычных единицах языка.

Противопоставление *русской* речи *грузинской* не следует понимать в шовинистическом смысле (учитывая принципиальный интернационализм автора стихов о Бабьем Яре).¹² *Грузинские тосты* нужны здесь как образец витиеватого красноречия¹³, в котором стихотворение будет последовательно отказывать косноязычной бытовой ипостаси героя; тем не менее, стереотипный упор на кондовые русские ценности (ср. еще *водку* и *чаек*) ощущается.

2. 4. Контрапункту литературных голосов автора и персонажа вторит местоименная динамика текста.

Лирическое повествование принадлежит, конечно, подразумеваемому (*implied*) автору. Но в I строфе местоимение «я» отсутствует, так что не исключено восприятие нарратива как ведущегося в объективном 3-м лице, а не с точки зрения воплощенного (*embodied*) перволичного рассказчика.

Этой неопределенности способствуют: фабульное содержание строфы, сосредоточенное на герое, и ее широкая пространственная перспектива, в которой то ли вообще нет авторского персонажа, то ли он есть, но для сюжета нерелевантен.

Не появляется «я» и во II строфе, но вероятность присутствия авторского персонажа подспудно повышается: ситуация *за водкой и чайком* предполагает присутствие кого-то, кроме третьеличного героя. А речи этого героя, причем нецензурные, требуют наличия собеседника, на роль которого и напрашивается «я».

В III строфе перволичное местоимение, наконец, появляется, но авторское «я» фигурирует в нем имплицитно — как входящее в состав «мы». Тем самым «я» предстает перед читателем в позе подкупающей скромности, выходящая в грамматическом слиянии с низменной речевой ипостасью героя.

Значительная часть этой скромности искусно удаляется в IV строфе, где «я» прописывается уже эксплицитно и отождествляет себя с высокой — писательской — ипостасью героя: слова *тихонько* и *думал... про себя* сближают «я» с *тайным гномиком*, противопоставляя обоих громко храпящей физической ипостаси героя. Более того, здесь авторское «я» предоставляет своей персонажной ипостаси, взаимодействующей с физической ипостасью героя, право на прямую речь (правда, внутреннюю, вводимую ремаркой *думал я* и двое-точием), — в чем герою пока что систематически отказывается. (ср. п. 2. 3).

2. 5. На авторитетность перволичного дискурса работает и его звуковая оркестровка, аллитерационная и рифменная.

Аллитерации:

— I строфа: *Комаров по лысине размазав: М-Р-Ф — Р-З-М-З-Ф; попадая в топи там и сям: П-П-Д-Т-П-Т-М-М; А-А-А; автор нежных дымчатых рассказов: А-А; шпарил из двустволки по гусям: А-А; редкое стечение согласных ШП в начале просторечного слова; первое и сразу двойное появление гласного У, пока что безударного.*

— II: выход на передний план (в частности благодаря постановке под рифму ударного У (*обучен, свою, могучим, русским нецензурным*), — вдобавок к безударному (в слове *грузинским*, перекликающимся по смыслу и звучанию с *русским*); активизация шипящих (*обучен, речь, чайком, уснащал, могучим*).

— III: продолжение цепочек с Ч (*ворчал, мрачнее, по ночам*) и У (*духоте, залузганной, суки, по утрам, суки*). Зачины *та-та-та* перед слогоразделом захватывают теперь все 4 строки, причем некоторые из них почти точно повторяют друг друга (*он ворчал — по ночам; по ночам — по утрам*).

— IV: *Пишет, нежно перышком скрипя: П-Ш-Ж-П-Р-Ш-К-К-Р-П.*

Рифмы:

— I строфа: перекрестная рифмовка AbAb (задаваемая всему стихотворению), здесь исключительно на А, причем очень точная (*рассказов/размазав;*

и *сым/гусям*); и своего рода внутренняя рифма — ударное *Ы* на 3-м икте в I, 1 и I, 3 (*лысине/дымчатых*).

— II: рифмовка на закрытые *У* и *О* (*обучен/могучим, чайком/языком*).

— III: возвращение *А*, теперь в сочетании с *И* (вернее, *Ы*); меньшая точность рифм (*сатаны/суки мы*), иногда компенсируемая их богатством (*хибары/(су)ки бабы*), что акцентирует общее напряжение между точностью, правильностью, красноречием и приблизительностью, неопрятностью, косноязычием.

— IV: Рифмовка на *О* и опять на *А*, более или менее точная и богатая (*громок/гномик; про себя/скрипя*).

3

Экспозиция кончается на во многих отношениях сильной ноте, подталкивая к дальнейшему, уже фабульному развитию.

3. 1. Начало *paratio* маркировано типичным для таких случаев *однажды*, а сказуемым становится глагол сов. в.: *вышли*. Противительный союз *Но* обещает решительный поворот повествования, которого в этой строфе, однако, не происходит. Налицо лишь некоторая смена декораций и виртуальная завязка будущих событий в виде того же *вышли*.

Сохраняется общая негативная атмосфера, теперь в ночном варианте. Такова обстановка: тьма, лай, дождь, *зады*. Таково и физическое состояние персонажей: досадная ночная *нужда*, — эвфемизм для мочеиспускания, подразумевающего обнажение мужского члена, на игре с которым строится добрая половина матерных выражений. Однако словесная тематика оставляется пока без внимания — это еще одна интригующая ретардация.

Вроде бы сугубо негативно звучит и удвоенная темнота (*ночью темной-темной*), но фольклорно-поэтический повтор вносит обертоны сказочности, чудесности, сакральности, созвучные упоминаниям *сатаны* и *гномика* и готовящие дальнейшее развитие в этом направлении.

Синтаксически V строфа — единое очень распространенное простое предложение со вставленным в него сложноподчиненным вводным (V. 3). Этот полуиронический комментарий в скобках от имени лирического «я» подхватывает его предыдущую аналогичную реплику (из IV, 2), развивая взаимодействие голосов автора и героя, объединенных местоимением *мы*, которое раньше (в III, 4) было сугубо формальным и негативным, а теперь звучит по-компанейски.

В фонетическом плане отрицательная мотивика оркестрована броскими аллитерациями на *Ж* и *Д* (*однаЖды, ДоЖде, скаЖу, радОстью, заДы, нуЖ-Де*), четыре раза в ударных мужских окончаниях слов, из них дважды — под рифмой (*дождЕ/нуждЕ*) и дважды — в словах с семантикой материально-телесного низа (*зады, нужде*). Здесь впервые появляется рифма на гласный *Е*, которому предстоит знаменательная позитивная роль в общей структуре текста. Так что и на звуковом уровне продолжается контрапункт низкого и возвышенного.

3. 2. Следующая строфа открывается деепричастным оборотом, уже привычным в этой позиции и педалирующим здесь карнавальное совмещение предельно низкой, непристойной, как бы матерной, физиологической реалии с ее возвышенным словесным оформлением и осмыслением. Мочеиспускание предстает аккомпанементом провидческих слов героя и на книжном языке лирического «я» метафоризируется в нечто не просто приемлемое, но заведомо позитивное и даже сакральное: *обряд законный*.¹⁴

Драматизм происходящего подчеркнут внезапной (*вдруг*) переменной в поведении и изображении героя, от которого ничего столь значительного ожидать вроде бы не приходилось (*с дрожью незнакомой*).¹⁵ Контраст между двумя его ипостасями проявляется и в том, что свои золотые слова он произносит, будучи *спрятанным в тени*, то есть, надо понимать, в какой-то еще большей темноте, чем общая у него с «я» ночная (уже и так фольклорно удвоенная): развивается мотив «тайны, сокрытости», окутывающей подлинное знание.¹⁶

Эта усугубленная тьма резко контрастирует с содержанием слов героя, впервые получающего право на прямую речь: говорит он о свете. Но говорит эллиптически и потому загадочно, — косноязычно до апофатики, как это свойственно пророкам (например Моисею, за которого Бог Ветхого завета поручает говорить Аарону¹⁷). Местоимение *они* употреблено грамматически неправильно, ибо отсылает к не названному ранее antecedенту¹⁸, и в результате, что именно *светится*, остается пока (на протяжении еще одной строфы) неясным — как для лирического «я», так и для читателя.¹⁹ Тем не менее, здесь впервые заходит речь о свете/свечении, причем с ударением на корневом *Е*.

Поскольку, несмотря на косноязычие, герой, выступающий в своей физической ипостаси, заговаривает о возвышенном, постольку намечается примирение двух дотоле предельно разведенных полюсов его личности и соответствующая переоценка героя авторским «я»: формула *мой товарищ* звучит равноправно, одобрительно, взаимно отождествляюще.

3. 3. Строфа VII — резкий контраст к предыдущей: в ней опять торжествует негатив. Строфа целиком посвящена ужасной реальности, в которой человеческое начало сведено к минимуму — скрытому в *били в нос* (чей?), в *гнусно* (кому?) и в закадровом присутствии повествующего «я». Мир же представлен абсолютно негативным и темным, — как в начале книги Бытия (когда *земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною*; Быт. 1: 2), — и тем более нуждающимся в *свете*, о котором зашла речь в VI строфе (ср.: *И сказал Бог: да будет свет. И стал свет*; Быт. 1: 3).

Шокирующий ход назад во тьму поддержан рядом эффектов.

Впервые (и единственный раз в стихотворении) строфа открывается глаголом-сказуемым с ударением на 1-м икте, и начальный стих несет все пять ударений. Сходно построена и озвучена и следующая строка (правда, не пяти-, а четырехударная), причем ее сказуемое позиционно и фонетически вторит предыдущему (*Били/Было*).

В VII, 1 три слова, кончающиеся на *-ОС* (в двух случаях — ударное), образуют своего рода идеофон со значением отталкивающего запаха (*нОс, навОз*,

силос).²⁰ А остальные строки насыщены негативными словами на -О: в трех случаях под ударением, в том числе дважды под рифмой (*было, гнусно, сыро, темно, будто, ничегО, не было, должнО*).

Во второй половине четверостишия этот негативный средний род аккомпанирует отмене света. Более того, переход от слегка неуверенного *как будто не светилось* к категорическому *светиться не было должно* знаменует не просто усиленный повтор отрицания, а скачок из земных *realia* в абстрактные *realioa*: света, так сказать, нет и выше. И несмотря на повтор ключевого предиката *светиться*, корневое *Е* остается оба раза безударным, иконически вторя отсутствию света.

Синтаксис VII строфы — подчеркнуто элементарный и симметричный: два простых предложения каждое длиной в строку, начинающиеся сходными сказуемыми, а затем тоже простое предложение, но вдвое более длинное, с двумя однородными и почти одинаковыми сказуемыми (по схеме 1+1+2). Отталкивающему пейзажу вторит энергичный, но элементарный и прямолинейно-примитивный синтаксис (напоминающий III, 3—4).

3. 4. Если VII строфа знаменовала полную неспособность «я» заметить в мире хоть какой-то намек на *свет*, увиденный героем, то в VIII для него наступает момент прозрения. От слепоты, которую «я» вынуждено признать (и от которой на протяжении VII строфы его не излечило косноязычное до непонятности откровение героя в VI), «я» переходит к адекватному видению. Соревнование красноречивого «я» с косноязычным героем оборачивается победой героя — пророка-апофатика, а на «я» возлагается более скромная роль свидетеля-интерпретатора.

Этот радикальный поворот подчеркнут единственным в стихотворении анжамбеманом в начальной строке (*...я увидел, словно / На минуту раньше была я слеп*) и неточной, но броской и программной — семантически контрастной — рифмой *слеп/свет*. Рифменный гласный *Е* относительно редок как вообще в стихотворении, так и под рифмой: в прошлый раз на *Е* очень точно рифмовались малоприятные *дождЕ/нуждЕ*. Но это гласный ключевого корня *свет(иться)*, впервые появившегося под ударением в VI строфе, а затем дважды иконически без ударения в VII.

Источник света описан самым длинным в стихотворении — семисложным — словом *свежеотесанные*, которое просодически выделяется наличием всего одного ударения, а параномастически сплавляет воедино *свет* и *свежесть*.

Непритязательность и поначалу незаметность *бревен* как сакральных знамений соответствует общей установке на скромный минимализм героя-проводца и его дискурса. Правда, повтор *ровный-ровный* вроде бы звучит вялым квазифольклорным эхом пары *темной-темной* (V, 1) и ненужным настоянием на «правильности» — там, где, напротив, «неправильность» была бы более в духе стихотворения. Но «правильность» как раз и отличает дискурс лирического «я», — в роли сначала высокомерного рассказчика, а теперь почтительного евангелиста, — от темных профетических речей героя.²¹

3. 5. В IX строфе правильная, но теперь откровенно поэтичная, речь авторского «я» звучит всюду и без тени иронии по адресу героя. За прозрением «я» следует преобразование всего описываемого — в противоположность негативным картинам экспозиции и, главное, негативному пейзажу VII строфы. Глагольная форма *была* способствует сопоставлению с началами строк VII, 1—2; *лунная дремота* придает свету скромный ночной, полусказочный характер; *дремота* лексически, а *дали* семантически преодолевают *духоту* III строфы, а *запах далей* — *бывшую в нос* вонь из VII, 1.

Во второй половине строфы неопределенное *что-то* подхватывает, но со знаком плюс, как негативную серию слов ср. р. на -*О*, так и линию различных недосказанностей, которым вторит и парадоксальное *выше их самих*.²² Двойное *выше* знаменует важный, но тоже очень осторожный сакральный жест, направленный вверх, — после систематического игнорирования вертикали в пользу негативной хтони. *Запах далей* (IX, 2) акцентируется двумя ударными *А* на первых иктах строки, строка IX, 3 оркестрована целиком на *О*, а последняя, наиболее сакральная, строка IX, 4 выделяется своей полноударностью (единственный другой такой случай — 1-я строка сугубо негативной VII строфы).

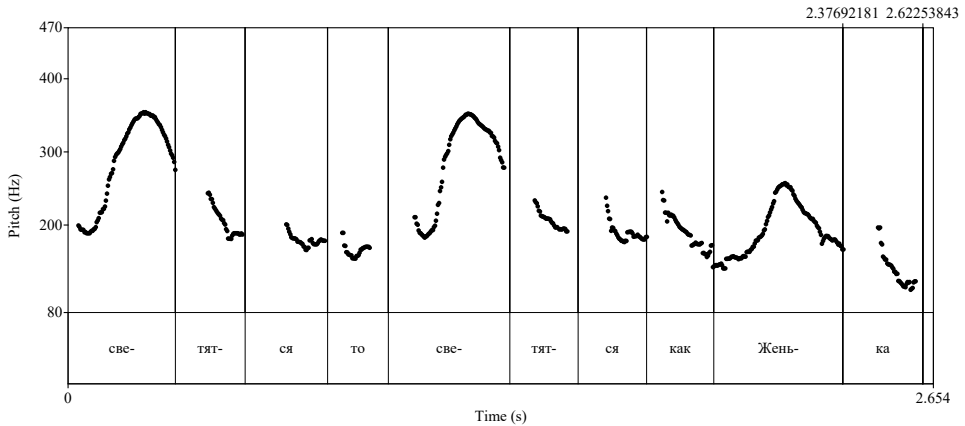
3. 6. В заключительной X строфе в фокусе опять герой,
 — теперь уже *тихий* и *блаженный* как внутренне, так и внешне,
 — но все еще полускрытый во *мраке*, откуда (как в VI, ср.: *спрятанный в тени*),
 — он произносит, буквально *выдыхает* (ср.: библейский мотив *духа, носящегося над водами* и дающего свет; Быт. 1: 2—3),
 — свое последнее мудрое слово (возвращается метасловесная тема, ср.: *И свет во тьме светит, и тьма не объяла его*; Ин. 1: 5, после *В начале было Слово*; Ин. 1: 1),
 — о *свете* и даже *благодати* (явственно, хотя и по-прежнему прикровенно, звучит сакральный мотив, противоположный сатанинскому мраку в III, 2),
 — впервые гармонично совмещая возвышенный речевой акт с до сих пор принижавшим героя пристрастием к мату,
 — каковой опять слышится, хотя и в виде прямой речи, но все-таки под сурдинку: обценный глагол заменен эвфемизмом (*Так*), зато вторая матерная лексема (*мать*), венчает текст, но без грубого нажима (*грустно*) и в результате вполне позитивно, апеллируя еще и к материнским и хтоническим (из *мать сыра-земля*) коннотациям.²³

В предпоследней строке дважды звучит ключевой сакральный корень *свЕт-*, опять под ударением, как в VI строфе, но более эмфатично. В VI, 4 глагол *светятся* был сказуемым придаточного предложения (подчиненного императиву *Погляди*), а теперь та же форма дается крупным планом, как единственная и таким образом независимая²⁴, и в результате оба раза на резком подъеме интонации.

Интонационного нарастания можно было бы ожидать и внутри строки X, 3, при переходе от первого *светятся* ко второму, но его не происходит. Герой как бы очень старается разнообразить произнесение ключевого глагола²⁵, но — ввиду своего косноязычия — не очень с этим справляется, и повтор остается механически правильным, как в предыдущих строфах (ср. *какие*

суки — какие суки в III, темной-темной в V, ровный-ровный в VIII и выше... выше в IX). Сохраняется, даже нагнетается и эллиптическая темнота речей героя: загадочное *они* не только не проясняется, но вообще опускается.

Успешно завершается и диалог-соревнование между лирическим «я» стихотворения и его героем. В свою реплику о *свете* и *благодати* третьеличный герой включает дружески интимное обращение к авторскому «я» — в духе той уменьшительности и ласкательности, с которой до сих пор это «я» описывало его творческую ипостась (ср.: *нежных, гномик, перышком, нежно*). Более того, автор текста (то есть, Евтушенко в своей авторской роли) ставит это интимное *Женька* под рифму, неточную, но тем более многозначительную, к сакральному *блаженно*. Обращение *Женька* звучит на очередном интонационном подъеме, лишь немного уступающем в интенсивности двум пикам строки, тоже на ударном *Е*.



Строка X, 3, интонограмма В. И. Подлесской

Полное и окончательное братание двух главных персонажей стихотворения (после исходного доминирования авторского «я» над низкой ипостасью героя в экспозиции и последующего возвышения провидческой ипостаси героя над слепым «я») знаменуют и такие слова, как *напарник* (подготовленное *товарищем* в VII, 2) и *тихо* (в IV, 2 «я» прилагало *тихонько* к себе самому). *Благодать* воцаряется не только во внешнем мире, но и во взаимоотношениях двух протагонистов.

Рифмовка замыкается рифмой на *А*, которое господствовало в I строфе, еще дважды появлялось под рифмой в экспозиции (в III и IV), но в основной части текста отсутствовало — до последней строфы. Напротив, рифмы на *О* проходят через весь текст (строфы II, IV, V, VI, VII, VIII, IX).

4

4. 1. Стихотворение написано пятистопным хореем, четверостишиями с перекрестной рифмовкой жмжм, что сразу ставит вопрос о его принадлежности к «лермонтовскому циклу» русской поэзии, унаследовавшему от «Выхожу один я на дорогу...» характерный семантический ореол:

<...> пять основных, наиболее заметных мотивов: Дорога; Ночь; Пейзаж; Жизнь и Смерть; Любовь <... д>ва более беглых <...> — Бог и Песнь (*Гаспаров*: 242—243).

Критерии <отнесения...> к «лермонтовскому циклу» были двойные: <...> смысловые — наличие образов пути-дороги и жизненного пути <... и> словесные — наличие ритмико-синтаксических формул с глаголом движения в начале строки («Выхожу...» <...>) (*Гаспаров*: 240).

Концепция семантического ореола 5-ст. хорея стала едва ли не обязательной при анализе стихов этого размера. Начав разбирать «Комаров по лысине размазав...», я сначала тоже принялся отмечать сходства с «Выхожу один я на дорогу...»:

— глаголы движения, путь: *Попадая в топи там сям* (I, 2), *мы вышли* (V, 4),

— трехсложные зачины строк, часто глагольные: *Уснащал* (II, 3), *Он ворчал*, *По ночам* (III, 2—3), *А когда*, *Думал я* (IV, 1—2), *На зады* (V, 4), *Погляди* (VI, 4), *Ничего* (VII, 3), *И была*, *Выше нас* (IX, 1—4),

— ночь: *ночью темной-темной* (V, 1), *Было гнусно, сыро и темно* (VII, 2), *Ничего как будто не светило* (VII, 3)²⁶,

— пейзаж: *И была в них лунная дремота*, *Запах далей северных лесных* (IX, 1—2).

Однако прочтение евтушенковского стихотворения как потомка лермонтовского показалось мне антиинтуитивным. Присутствие в нем некоторых составляющих семантического ореола X5жмжм носит скорее точечный, нежели структурный характер.

Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преобразование смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез) (*Гаспаров*: 243).

Сюжет «Комаров по лысине размазав...» несколько иной: это не сугубо лирические медитации «я» о жизни и смерти, а

наполовину эпическое повествование лирического «я»²⁷ о знакомстве с интересным персонажем — утонченным писателем, но профанным человеком (тезис); о сильном впечатлении, произведенным на «я» провидческой исключительностью этого персонажа (антитезис); и о восхищенном осознании лирическим «я» единства личности персонажа и радости единения с ним (синтез).²⁸

Возникает вопрос: нет ли чего-то подобного в традиции X5жмжм, и если есть, то не образуют ли такие тексты особый подкорпус со своим семантическим ореолом?

4. 2. Просмотр по Национальному корпусу русского языка почти 2,500 текстов, написанных в этом формате между 1750 и 1960 годом, принес 300 с лишним более прямых, нежели лермонтовский цикл в целом, предков/родственников евтушенковского.

Не все они посвящены встрече «я» с великим деятелем: в роли второго протагониста может выступать и «простой человек» (рядовой солдат, деревенская старуха, совращенная девочка), животное (*лошади, чайка, журавли*), неодушевленное явление, предмет или изделие (*туча, букет чертополоха, шахматные кони*).

Иногда произносится хвала (полуодическая, полулюбовная) любимому месту (городу, стране, дому) или художественному явлению (произведению, персонажу).

Повествование может разворачиваться как фабульно, так и лирично — в виде вольного обзора персонажей и событий, а речь вестись и не от 1-го лица, но оставаться лирическим высказыванием.

Общение протагонистов не обязательно приводит к их взаимопониманию и сближению: возможно, хотя и редко, то или иное дистанцирование «я» от объекта его внимания.

Систематическое описание этого «эпического» подкорпуса — тема отдельного исследования. Кратко проиллюстрирую лишь некоторые варианты реализации опорных компонентов его архиструктуры, каковыми являются:

Авторское «я» — его взаимодействия/сближения с Великим Партнером — проявления этого Партнера, — возможно, в связи с кем-то/чем-то Третьим — лирические/эпические параметры повествования.

Ограничусь тремя представительными примерами того круга типологических предков «Комаров по лысине размазав...», который обнаруживается путем структурной и семантической проекции этого текста назад, в предшествующую традицию. На этом фоне яснее проступают как типовые, так и оригинальные черты рассматриваемого стихотворения.

4. 3. «Ламарк» Мандельштама (1932)²⁹ написан от имени эксплицитного 1-го л. ед. ч., постепенно переходящего в коллективное мн. ч. Лирическое «я» мысленно, но вполне фабульно, следует за авторитетным ученым (*На подвижной лестнице Ламарка Я займу последнюю ступень*; тема пути) ради совместного (*мы прошли*) познания природы, говорит о нем в 3-м л., но слышит его обращенные к «я» речи на «ты» (*Он сказал: <...> Зренья нет — ты зришь в последний раз <...> Ты напрасно Моцарта любил*). Однако опыт заканчивается трагически (*И от нас природа отступила*): единение с великим авторитетом удается, единение с природой — нет.

4. 4. В фокусе 2-го стихотворения цикла «Мастерская» Антокольского (1958) — взаимодействие лирического «я» с персонажами литературы.

В мастерской со мною разговаривал
Доктор Фауст. За его плащом
Польхало и плясало зарево.
В пуделе был дьявол воплощен.

Мчались годы. Горьким ремеслом они
Полнились. А в очень ранний год,

Ветряными мельницами сломанный,
Спал на этой койке **Дон-Кихот**.

И случилось — целыми столетьями
В мастерскую я не заходил,
С бражниками теми или этими
Грешную компанию водил. <...>

И тогда я выстроил театр свой,
Чтобы счеты с молодостью свести.
Это жизнь была, а не новаторство —
Только правда жизни, вся как есть.

Это значило, что не пора еще,
Что и завтра тоже не пора.
Строящий, стареющий, сгорающий,
Жил я, как цари и мастера!

Фабула строится на том, что «я» сначала поддается авторитетному влиянию литературных героев, потом изменяет ему/им ради грешной обыденной жизни, а в итоге гармонично сочетает то и другое (*Жил я, как цари и мастера!*). Обратим внимание на мотив «мастера, профессионала», вообще характерный для эпического подкорпуса (ср.: *за честь природы фехтовальщик и патриарх* в «Ламарке», а также «*Мастерицу* виноватых взоров...» у Мандельштама; «*Садовницам земли*» и «*Сборщица водорослей*» у Асеева) и слышащийся в евтушенковской строке *Автор нежных, дымчатых рассказов*.

4. 4. А «Песня о Родине» Лебедева-Кумача (1935; муз. Дунаевского) — пример лирического взаимодействия «я» (часто переходящего в «мы», ср. «Ламарк») не с реальным человеком или вымышленным персонажем, а со значительным местом — родной страной.

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек!
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

От Москвы до самых до окраин,
С южных гор до северных морей
Человек проходит, как хозяин
Необъятной Родины своей. <...>

Молодым — везде у нас дорога,
Старикам — везде у нас почет. <...>

Над страной весенний ветер веет,
С каждым днем все радостнее жить.
И никто на свете не умеет
Лучше нас смеяться и любить. <...>

Как невесту. Родину мы любим,
Бережем, как ласковую мать. <...>

Многочисленные достоинства Родины разворачиваются не фабульно и не в ходе диалога с ней, а в «объективном» обзоре, где она фигурирует исключительно в 3-м л. (*Широка страна моя родная, Много в ней лесов, полей и рек...*). Используется мотив пути (*Человек проходит <...> Молодым — везде у нас дорога*), а последний куплет, знаменующий полноту слияния лирического субъекта с объектом (намеченного уже совместным 1-м л. мн. ч.: *у нас*), кончается словом *мать*, — тем же, что стихотворение Евтушенко.³⁰

Р. С. Боюсь, что статья не устроит ни поклонников поэта — недостатком пиетета к нему, ни снобов, считающих, что его стихи не заслуживают серьезного рассмотрения. От читателей этого второго типа можно ожидать разве что двусмысленных похвал разбору как более интересному, чем само стихотворение (то есть, если вдуматься, неадекватному). Мне же просто очень хотелось понять, чем оно вот уже более полувека так притягивает мое внимание.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенов В. 1986. И не старайся! (Заметки о прозаических высокопарностях и журнальных пошлостях) // *Континент*. 1986. № 4. С. 339—352.

Бушков А. 2013. О 50-летию двух стихотворений — «шутливого» и «серьезного» // Авторский блог А. Бушкова (<http://www.viskra.ru/2013/03/50.html>).

Быков Д. 2017. «Долгие крики»: О драме и триумфе Евтушенко // *Новая газета*. 4 апреля 2017. (<https://novayagazeta.ru/articles/2017/04/05/72033-dolgie-kriki>).

Винокур Г. 1990. Я и ты в лирике Баратынского (Из этюдов о русском поэтическом языке) // Винокур Г. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М. С. 241—249.

Винокуров Е. 2018. Е. А. Евтушенко // «Я останусь не только стихами...» Современники о Евгении Евтушенко / Сост. Б. Н. Романов. М. С. 83—87.

Волков С. 2018. Диалоги с Евгением Евтушенко при участии Анны Нельсон. М.

Гаспаров М. 1999. «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла) // *Гаспаров М.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М. С. 238—265.

Евтушенко Е. 1983. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.

Евтушенко Е. 1998. Первое собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. М.

Евтушенко Е. 1999. Не умирай прежде смерти. Русская сказка / *Евтушенко Е.* Моя избранный проза. М. С. 545—548.

Жолковский А. 2011. Так как же сделан «Ламарк» Мандельштама? // *Жолковский А.* Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М. С. 367—387.

Казаков Ю. 2008; 2009. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Странник. Т. 2. Соловецкие мечтания. М.

Кузьмичев И. 2012. Жизнь Юрия Казакова. Документальное повествование. СПб.

Левин Ю. 1998. Лирика с коммуникативной точки зрения // *Левин Ю.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М. С. 464—480.

Подлеская В. 2018. «Чужая» речь в свете корпусных данных // *Вопросы языкознания*. 2018. № 4. С. 47—73.

Сидоров Е. 1987. Евгений Евтушенко: личность и творчество. М.

Фаликов И. 2014. Евтушенко: Love story. М.

За замечания и подсказки автор благодарен Михаилу Безродному, С. Ф. Дмитренко, С. Е. Зенкевичу, Марку Липовецкому, В. А. Мильчиной, Ю. С. и И. Г. Нехорошевым, Ладе Пановой, В. И. Подлеской, М. М. Попову и Н. Ю. Чалисовой.

¹ Ср.: *Евтушенко 1983*: 394—395 и *Евтушенко 1998*: 310—311; первая публикация: Москва. 1965. № 6. С. 94.

² Ср. редкое признание их ценности:

Стихов было в то северное лето <1964> у Евтушенко <...> много, но <...> самым устойчивым во времени оказался не нашумевший памфлет «Баллада о браконьерстве», в адресатах которого видели первое лицо партии, но этот негромкий памятник дружбе (следует текст «Комаров по лысине размазав...»; *Фаликов*: 239).

³ Ср.:

Герой стихотворения <...> которое как-то сразу пришлось по душе самым широким кругам любителей поэзии и было тут же разобрано на цитаты <...> Юрий Павлович Казаков (1927—1982) (*Бушков*).

У Евтушенко есть два стихотворения того же времени с посвящениями Ю. Казакову: «Долгие крики» (*Евтушенко 1983*: 366; 1998: 299—399; о нем см.: *Быков*) и «Вологодские колокола» (*Евтушенко 1998*: 341—342).

⁴ О сочетании в поэзии Евтушенко лирики с сюжетностью (а иногда и сказочностью) см.: *Сидоров*: 126—127; ср. еще:

Большинство его стихов — это новеллы <...> сюжетные рассказы <...> Он чутко прислушивается ко всем модуляциям бытовой речи, к модуляциям естественного человеческого голоса. Как подчас прихотливы, гибки интонации в его стихах (*Винокуров*: 84, 86; см. также: *Быков*).

⁵ *Шпарить* может означать самые разные энергичные действия (ср.: *свободно шпарить по-французски*). Интересно, что, по свидетельству Г. Семенова,

<Казаков> был неважным стрелком и редко убивал вальдшнепа или утку, поглядывая всегда на свою добычу с каким-то грустным сомнением, как будто не рад был удаче <...> охотился <...> не за дичью, а за своими рассказами <...> любил рассказывать о былых охотах и мечтать о будущих (*Кузьмичев*: 254).

⁶ Образ внутреннего гномика появляется и в рассуждениях Евтушенко о собственном творчестве, например:

Поэт должен обязательно любить свои стихи, хотя бы в момент их написания <...> Но внутри у поэта должен сидеть ироничный мудрый гномик — нечто вроде портативного внутреннего пародиста — и передразнивать все выплескиваемое на бумагу с ядовитой, но плодотворной насмешливостью. Такой гномик во мне сидит, но, может, быть он слишком гномик (из интервью с Евтушенко; *Сидоров*: 9; ср. диалог поэта с гномиком в эпизоде сочинения своего «самого лучшего плохого стихотворения» («Этот день августовский...») на баррикаде у Белого дома 19 августа 1991; *Евтушенко 1999*: 426—432).

⁷ Беглый просмотр его текстов, написанных к тому времени, обнаруживает пристрастие к прилагательному *дымчатый*. Ср.:

Солнце наконец взошло <...> туман <...> поредел и стал неохотно открывать стога сена, темные на **дымчатом** фоне близкого теперь леса («Тихое утро», 1954; *Казаков 2009*: 313).

Сердится Никишка, дергает, тянет изо всех сил за повод <...> Не идет конь, глядит на Никишку фиолетово-**дымчатыми** дрожащими глазами («Никишкины тайны», 1957; *Казаков 2009*: 371).

Он родился, как и все щенки, слепым, был <...> положен поближе к теплему животу <...> И пока он лежал <...> у него все прибавлялись братья и сестры <...> такие же, как и он, **дымчатые** щенки с голыми животами и короткими дрожащими хвостиками («Артур гончий пес», 1957; *Казаков 2008*: 124).

Мы сидели вечерами на веранде <...> смотрели молча <...> на горы, которые постепенно теряли свои краски, становились сперва палевыми, **дымчатыми**, потом густо-лиловыми, потом черными («Проклятый Север», 1964; *Казаков 2008*: 318).

Сопоставимый объем ранних текстов Василия Аксенова не дает ни одного вхождения слова *дымчатый*. Слово *нежный* встречается у обоих, но у Казакова намного чаще (как и *тихий*).

⁸ Подсказано В. Подлесской; о подобных явлениях см.: *Подлесская*. В поэтике такое не вполне грамматичное вставление в косвенную речь независимых речевых актов из прямой речи известно под названием аналоуфа (классический пример — повелительное *дай вам бог* в составе сравнительного придаточного в финале пушкинского «Я вас любил: любовь еще, быть может...»).

⁹ Синтаксически Ш строфа — не простое, а, в отличие от двух предыдущих, сложноподчиненное предложение с двумя схожими придаточными (*какие суки... — какие суки...*) и одним обособленным оборотом. Но в целом синтаксис здесь не только усложняется (до гипотаксиса), но и упрощается, местами приближаясь к разговорному: отрывистая повторность строк Ш, 3—4 отражает минималистскую бедность ругани героя.

¹⁰ Формат одобрительной строки I, 3 — иной: это не обособленный зависимый предикативный оборот, а группа существительного. Но на глубинном уровне сохраняется общая схема: *автор* — имя деятеля, а *рассказы* — объект его деятельности, что уподобляет строку двум предыдущим (ср. гипотетический вариант: **написавши нежные рассказы*). Кстати, выбор сугубо номинативной конструкции относит писательскую ипостась героя в грамматическую даль от происходящего здесь и сейчас.

¹¹ Так, отчетливо негативное *шпарил* в I, 4 выступает в роли долгожданного сказуемого, замыкающего сложную видовременную комбинацию предикатов.

¹² О грузинской теме в творчестве Евтушенко см.: *Сидоров*: 89—95.

¹³ Ирония по поводу грузинских тостов появится в рассказе Казакова «Какие же мы посторонние?» (1966):

— Я хочу сказать тост. Как у нас в Грузии <...>

— Как это солнце, — Марк повел рукой на лампу под абажуром, — как звезды сияют нам ночью, как круглая луна, так женщина сияет в нашей жизни... Тысяча-а лет!

жизнь наша проходила во мгле! и нам было-о неинтересно жить! но вот появилась женщина — и жить стало приятно. Так пусть же всегда наши женщины будут счастливы <...> потому что женщины — наш светоч в царстве мглы, как сказал великий Шота Руста-вели!

«Сейчас про гроб будет», — подумал я.

— И я хочу, чтобы всем тут сидящим женщинам был сделан гроб <...> из столетнего дуба, ка-аторый я посажу через пятьдесят лет! Ура! (Казаков 2009: 153).

¹⁴ Архетипический образец позитивного мочеиспускания — эпизод тушения пожара мочой Гулливера в первой книге его «Путешествий...».

¹⁵ Впрочем, нельзя исключать и намека на оторопь, вызванную проникновением ночного холода в приспущенные штаны.

¹⁶ О том же эпизоде с Казаковым (или о его изображении в стихотворении Евтушенко?) вспоминал позднее и несколько иначе Аксенов:

Однажды, шатаясь безобразной толпой, остановились помочиться в темном дворе. Завершив этот суворовский подвиг, компания двинулась дальше и вдруг обнаружила, что Казакова забыли. Вернулись и увидели, что он сидит во мраке на каком-то приступочке и смотрит на поленицу дров. Кисть его руки прошлась в волнообразном движении. Смотрите! Видите? Там была березовая кора на тех дровах, и она светилась в грязной дыре (Аксенов: 341).

¹⁷ Ср.:

И сказал Моисей пред Господом, говоря: вот, сыны Израилевы не слушают меня; как же послушает меня фараон? а я не словесен (Исх. 6: 12).

И сказал Моисей Господу: о, Господи! человек я не речистый, и таков был и вчера и третьего дня, и когда Ты начал говорить с рабом Твоим: я тяжело говорю и косноязычен (Исх. 4: 10).

[Господь] сказал: разве нет у тебя Аарона брата? <...> Ты будешь <...> влагать слова в уста его. И будет говорить он вместо тебя к народу <...> будет твоими устами (Исх. 4: 14—16).

Согласно некоторым комментаторам, Моисей был заикой. Заикался и Юрий Казаков.

<П>ророжая <безвинно арестованного> отца, шестилетний Юра <...> испугался овчарки и начал заикаться. А через тридцать лет <признался>: «Я стал писателем, потому что был — заикой. Заикался я очень сильно и еще больше этого стеснялся, дико страдал. И потому особенно хотел высказать на бумаге все, что накопилось (Кузьмичев: 24).

Казаков пел русские романсы; когда пел, переставал заикаться (свидетельство Федора Поленова, см.: Кузьмичев: 162).

¹⁸ Вернее, уточняет В. Подлеская (электронное письмо ко мне, от 11. 11. 2022), местоимение *они* употреблено неправильно анафорически (нет отсылки к ранее упомянутому объекту), но правильно дейктически (в живой речи и с указательным жестом, подразумеваемым в *Погляди*).

¹⁹ О косноязычии Казакова по контрасту с совершенством его прозы ср.:

[Н]езабвенный Юра Казаков <...> был похож на огромного ребенка <...> удивительно наивно<го> и в то же время гениально<го>. Ужасно было слушать его, когда он начинал рассказывать свои творческие замыслы. Он нес такую чушь, что невозможно было себе представить, как эта чушь в конце концов преобразуется в очередной мастерски отделанный, светящийся и умный рассказ (Аксенов: 341).

По дороге он начал рассказывать какой-то очередной несусветный творческий замысел: «...один чувак по лесу идет — понял, старик, — такой глухой, на фиг, лес, ни конца, бля, ни краю, и вдруг видит домик на опушке — ты понял, старик? — заходит, а там прекраснейшая девка его встречает, высшего класса такая особа, и множество напитков, на фиг, самого высшего качества...»

Зная, во что подобная ахиня под его пером превращается, я только поддакивал (Аксенов: 351).

²⁰ Запахи постоянно присутствуют в прозе Казакова; а заглавный герой одного рассказа — слепой гончий пес, ориентирующийся исключительно на запахи. Ср. еще:

Юра Казаков доводил нашего режиссера, рассказывая ему о различных запахах, которые он собирался описать в своей части сценария (нет запахов в кино, нет, стеклянным глазом впивался в него Дanelия; врешь, старичок, есть запахи в кино, усмехался Юра) (Аксенов: 346).

— Без описания запахов актер не поймет, что играть, а режиссер, дорогой Гия, не сможет правильно снять эпизод (Кузьмичев: 245).

²¹ Как мы помним, пересказанная авторским «я» речь сниженной ипостаси героя в III, 3—4 была банально прямолинейной. Обобщая, можно сказать, что в обоих случаях от героя берется «примитивность», а от «я» — «правильность».

²² Вспоминается знаменитое *Поэт в России больше, чем поэт* (начало поэмы «Братская ГЭС», 1964; Евтушенко 1998: 364), но здесь сходная формула подается нарочито нескладно — в духе общей установки на апофатику.

²³ Ср. ниже примеч. 30. В свете этой концовки релевантным интертекстом к стихотворению является вся obscene поэзия, начиная со стихов на ловленные рифмы — типа «Оды на поймку Таирова» гр. А. К. Толстого (1871; опубл. 1937), с припевом:

Таирова поймали!
Отечество, ликуй!
Конец твоей печали —
Ему отрежут нос!

²⁴ Подсказка В. Подлесской, любезно записавшей и предоставившей мне интонаграммы строк VI, 4 и X, 3.

²⁵ Некоторое нарастание все-таки налицо, поскольку *-то* маркирует первое вхождение глагола *светятся* как не последнее в высказывании и потому зависящее от второго, маркированного энклитикой *как* в качестве независимого и потому главного в этой паре.

²⁶ Ср.: в «Выхожу один я на дорогу...»: *Уж не жду от жизни ничего я.*

²⁷ *Гаспаров* (с. 243) упоминает об эпических стихах 5-ст. хорей, которые он отделяет от лирического лермонтовского цикла. Такое разделение двух модусов поэтической речи — сложный вопрос (ср.: *Винокур, Левин*).

²⁸ Ср. признание Евтушенко:

Самое большое для меня счастье — встретить незнакомого человека, это может быть попутчик в поезде или случайный сосед где-нибудь в пивной <...> Он может быть человеком другого социального происхождения, образования <...> Но когда я ему могу сказать все и он тоже начинает говорить мне все — вот это самые у меня обожаемые моменты жизни! (Волков: 202).

²⁹ Подробно об этом стихотворении и его соотношении с лермонтовским циклом см.: *Жолковский*.

³⁰ Словоформа *мать* встречается в нашей выборке еще 10 раз, обычно в значении или с коннотациями «родины-матери» (а однажды — как *Божья мать*), в основном под рифмой и один раз в финальной позиции. Другие формы того же слова (*матер-*) представлены 10 раз в основном значении, 2 раза в переносном (*матери-Земли* и *матери-тайги*) и один раз в значении *Божьей матери*; один раз встречается *правда-матка* и 2 раза *матерщина/матерщинники*.