

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

ПЕСНЯ О ПЕСНЕ: МЕТАПОЭТИЧЕСКИЙ ХИТ МИХАИЛА СВЕТЛОВА «ГРЕНАДА» (1926)¹

Памяти Михаила Безродного

- | | | |
|--|---|--|
| I Мы ехали шагом,
Мы мчались в боях
И «Яблочко»-песню
Держали в зубах.
Ах, песенку эту
Доныне хранит
Трава молодая —
Степной малахит. | V Он медлит с ответом,
Мечтатель-хохол:
— Братишка! Гренаду
Я в книге нашел.
Красивое имя,
Высокая честь —
Гренадская волость
В Испании есть! | IX Пробитое тело
Наземь сползло,
Товарищ впервые
Оставил седло.
Я видел: над трупом
Склонилась луна,
И мертвые губы
Шепнули: «Грена...» |
| II Но песню иную
О дальней земле
Возил мой приятель
С собою в седле.
Он пел, озирая
Родные края:
«Гренада, Гренада,
Гренада моя!» | VI Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.
Прощайте, родные!
Прощайте, семья!
«Гренада, Гренада,
Гренада моя!» | X Да. В дальнюю область,
В заоблачный плес
Ушел мой приятель
И песню унес.
С тех пор не слышали
Родные края:
«Гренада, Гренада,
Гренада моя!» |
| III Он песенку эту
Твердил наизусть...
Откуда у хлопца
Испанская грусть?
Ответь, Александровск,
И Харьков, ответь:
Давно ль по-испански
Вы начали петь? | VII Мы мчались, мечтая
Постичь поскорей
Грамматику боя —
Язык батарей.
Восход поднимался
И падал опять,
И лошадь устала
Степями скакать. | XI Отряд не заметил
Потери бойца
И «Яблочко»-песню
Допел до конца.
Лишь по небу тихо
Сползла погода
На бархат заката
Слезинка дождя... |
| IV Скажи мне, Украина,
Не в этой ли ржи
Тараса Шевченко
Папаха лежит?
Откуда ж, приятель,
Песня твоя:
«Гренада, Гренада,
Гренада моя?» | VIII Но «Яблочко»-песню
Играл эскадрон
Смычками страданий
На скрипках времен...
Где же, приятель,
Песня твоя:
«Гренада, Гренада,
Гренада моя?» | XII Новые песни
Придумала жизнь...
Не надо, ребята,
О песне тужить,
Не надо, не надо,
Не надо, друзья...
Гренада, Гренада,
Гренада моя! |

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/>.

1

1.1. Речь пойдет о «сильном» тексте — широко известном, вызвавшем перепевы и пародии, переведенном на иностранные языки, многократно положенном на музыку и ставшем предметом первоклассного литературоведческого анализа (Михайлик 2005), доступного онлайн, легшего в основу статьи в «Википедии» и потому в пересказе не нуждающемся. Но, может быть, стоит сказать несколько слов о том, почему я надеюсь добавить к этому разбору не только отдельные уточнения, но и кое-что существенное.

Говоря очень коротко, Елена Михайлик рассматривает (с опорой на Вахтель 1996, Ронен 1997: 40—41 и Гаспаров 1999: 277—279) семантический ореол «Гренады» в свете:

— ряда пре-текстов, написанных тем же дву-/четырёхстопным амфибрахией: «Лесного царя» Гёте—Жуковского, «Мщеница» Жуковского, «Черной шали» Пушкина и некоторых других, а также — ценная находка (Михайлик: 246—248)! — русской солдатской песни «Прощайте, родные...»;

— и идеологической и литературной позиции автора 1920-х гг., в частности его противостояния с РАППом.

«Гренада» действительно и опирается на ритмико-семантическое наследие Ам4 (со смежными мужскими рифмами), и применяет его в новых обстоятельствах по-новому. Но целостное описание структуры стихотворения не может сводиться к этому, да исследовательница, собственно, и не ставила себе столь исчерпывающей задачи, хотя и сделала много для ее решения.

1.2. Интертекстуальная подоплека стихотворения обычно включает работу как со «своим» размером, так и с текстами в других размерах и жанрах, в том числе написанными прозой. «Гренада» интер- и метатекстуальна насквозь — подобно многим произведениям, которые, «повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» (Пастернак). Строчки, давшие подзаголовок статье Михайлик (*Откуда у хлопца / Испанская грусть?*) — далеко не единственные, обнажающие эту метаустановку стихотворения и направляющие наше внимание на его поэтическую и языковую фактуру. Таковы и:

— сопоставление/поединок двух песен: «Яблочко» vs «Гренада, Гренада...»;

— коммуникативный запал лирического «я»: *Скажи мне, Украина; ср.: Скажи мне, кудесник...;*

— читательский опыт персонажа: *Гренаду Я в книге нашел;*

— его вкус к слову: *Красивое имя;*

— вся серия метавакальных рассуждений «я»: *Откуда...?.. Давно ль по-испански Вы начали петь?.. Где... Песня твоя?.. Новые песни Придумала жизнь... Не надо... О песне тужить;*

— и программные строки про *Граматику боя, Язык батарей*, проецирующие металингвистический взгляд во внесловесную — событийную — сферу.

О метатекстуальной рефлексии взывают также:

— ошутимо странные словесные обороты: *песню Держали в зубах; Гренада моя; песенку... твердил; Испанская грусть; Гренадская волость; землю в Гренаде Крестьянам отдать;*

- красноречиво обрывающаяся на полуслове строка: *Шепнули «Грена...»*;
- шокирующая (если не лексически, то семантически) фраза *Отряд не заметил Потери бойца* (ставшая с тех пор мемом);
- местоименная цепочка: *мы — он — моя — я — мы — я — моя*, организуемая повествовательную перспективу стихотворения;
- и строки с усечением безударного первого слога — нулевой анакрусой, обращающей амфибрахий в дактиль.²

Некоторые ответы на эти вопросы могут быть получены путем дальнейшего развития подхода Михайлик, некоторые — путем обращения к более широкому кругу текстов, а в ряде случаев потребуется переформулировка центральной темы и архисюжета стихотворения.

2

Начнем с нескольких наиболее наглядных деталей.

2.1. Тематически важное словосочетание *твердить песенку* звучит немного нескладно: *песенку можно петь, напевать, мурлыкать, распевать...*, а *твердить* — скорее какие-то слова, урок, что-то или одно и то же; музыкальное произведение *твердят* разве что в порядке механического заучивания. Но нескладность снимается благодаря опоре на слышащееся за текстом, хотя и в другом размере (ЯЗ с перекрестными дактилическими и мужскими рифмами): *В минуту жизни трудную Теснится ль в сердце грусть, Одну молитву чудную Твержу я наизусть* (Лермонтов, «Молитва»).

2.2. А сама эта *грусть* выступает у Светлова в эффектном сочетании с территориально-этническим эпитетом *испанская*. Михайлик (243 сл.) объясняет, откуда — содержательно — такой порыв в романтико-интернациональную даль, но не задается лингвистическим вопросом, откуда такая непривычная в русском языке сочетаемость.

Оказывается (см. Словарь 2003: 260—262), что *грусть* в русской поэзии XX века притягивала самые разные прилагательные: *золоторунная, пленная, майская* и *соединяющая* (Блок), *сухая* (Пастернак), *божественная* (Цветаева)... Особенности изыски обнаруживаются у Есенина:

- *грусть лихоманная, теплая, пастушеская, желтая, погребальная, соломенная*;
- иногда рифмующаяся с *Русь* или соотносимая с геопатриотическими мотивами:

Опять я теплой грустью болен <...> О Русь — малиновое поле («О Русь — малиновое поле...»); *Под гармоники желтую грусть <...> Вспоминают московскую Русь <...> Гармонист спиртом сифилис лечит, Что в киргизских степях получил* («Снова пьют здесь, дерутся и плачут...»);

- наконец, с откровенно топонимическим эпитетом *коломенская*, опять-таки в значимом для «Гренады» контексте (хотя и в ином размере — ЯЗ с перекрестными рифмами ЖМ):

О пашни, пашни, пашни, Коломенская грусть <...> А в сердце светит Русь. Как птицы, свищут версты Из-под копыт коня. И брызжет солнце горстью Свой дождик на меня <...> Здесь по заре и звездам Я школу проходил. И мыслил и читал Я По библии ветров... («О пашни...»; 1918).

Поэзию Есенина Светлов знал (хотя не был с ним «коротко знаком»³) и на его смерть написал — незадолго до «Гренады» — стихи, содержавшие помимо «смерти поэта» мотивы *Рязани, месяца (= луны), атлантических звезд, иностранца молодого, Нью-Йорка, Ленинграда, родных тела и души, земли сырой и новых поэтов*, которые после смерти героя *Зашумели головами* (ср. в «Гренаде»: *Новые песни Придумала жизнь*).

Еще до смерти Есенина вышла книжка литературных пародий «Парнас дыбом» (1925), где есенинская вариация на тему о сереньком козликке (написанная А. Финкелем) обрамлялась топонимическими строками: *Рязанские лощины, коломенская грусть <...> Рязанские дорожки, коломенская грусть* (с. 39), вполне возможно, и подсказавшими *испанскую грусть* «Гренады».⁴

В более общем лексико-фразеологическом плане за такой национальной привязкой чувства просматривается *Недуг <...> Подобный английскому сплину, Короче: русская хандра* (Пушкин); ср. у Мандельштама (уже после «Гренады»): *На языке цикад пленительная смесь Из грусти пушкинской и средиземной спеси*.

Но открытым остается вопрос, что имеется в виду, — «грусть по Испании», «грусть, как у испанцев» или — амбивалентно — обе.⁵

2.3. Словосочетание *Гренадская волость*, остранным реализующее «русификацию» *дальней земли*, мотивируется провинциальностью *хлопца* — автора *песенки* про *Гренаду*. Но откуда берется — не в его *песенке* (он ссылается на некую *книгу*, и нам остается гадать, на географический справочник или на политический трактат), а в поэтическом репертуаре Светлова — само слово *Гренада*?

<П>о утверждению автора, стихотворение было написано в пику РАППу <...> «у <Светлова> появилась шальная мысль: дай-ка я, назло Авербаху, напишу какую-нибудь **серенаду** из жизни испанских **грандов**» (Михайлик: 243).

Здесь есть *серенада* и *гранды*, но вроде нет *Гренады*. На самом деле она там есть, в предыдущей фразе, и просто для краткости опущена Михайлик; ср.:

В двадцать шестом году <...> я проходил мимо кино «Арс» (там теперь помещается театр имени Станиславского). В глубине двора я увидел вывеску: «Гостиница **Гренада**». И у меня появилась шальная мысль... (Светлов: 31).

Так что *серенада* и *гранды* рождаются именно из *Гренады*. Впрочем (независимо от того, верить ли воспоминаниям поэта, ср. примеч. 3)⁶, можно, обратившись к отрефлектированному Козьмой Прутковым мотивному кластеру «Желание быть испанцем»⁷, провести достаточно прямую цепочку от *испанской грусти* и *серенады* именно к *Гренаде* (а заодно и к Ам2ЖМ):

1) Пушкин: *Я здесь, Инезилья, Я здесь под окном. Объята Севилья И мраком и сном. Исполнен отвагой, Окутан плащом, С гитарой и шпагой Я здесь под окном.*

<...> Проснется ли старый, *Мечом уложу* <...> *Что медлишь?.. Уж нет ли Соперника здесь?*

2) А. К. Толстой: *Гаснут дальней Альпухарры Золотистые края, На призывный звон гитары Выйди, милая моя!* <...> *Всех зову на смертный бой! От лунного света Зардел небосклон, О, выйди, Нисета, Скорей на балкон! От Севильи до Гренады* <...> *Раздаются серенады, Раздается стук мечей* <...> *Я же той, кто всех прелестней, Песнь и кровь мою отдам.*⁸

В пушкинской серенаде 1830 года (предназначавшейся, по предположению Белинского, для «гранда» Дон Гуана — героя «Каменного гостя») налицо: Ам2ЖМ, *Севилья*, *гитара*, *шпага* и готовность к бою со *старым* отцом/мужем и *соперником*.⁹ А серенада заглавного героя драматической поэмы Толстого «Дон Жуан», положенная на музыку Чайковским, подхватывает Ам2ЖМ (в припеве, обращенном к *Нисете*, — в отличие от куплетов, написанных Х4ЖМ), *Севилью*, *гитару*, мотив *смертного боя* (включающий *стук мечей* и *кровь*) и присоединяет к ним *Гренаду*, *лунный свет*, местоимение *моя* и тему «отдачи» (ср. *землю... отдать*).

Сам же принцип сочетания двух размеров, был, по-видимому, взят Толстым из другой испанской серенады Пушкина — «Ночной зефир...», где чередуются Х4ЖМ и Я2ММ:

Вот взошла луна золотая, Тише... чу... гитары звон... Вот испанка молодая Оперлася на балкон. Ночной зефир Струит эфир. Шумит, Бежит Гвадалквивир. Скинь мантилью, ангел милый...

Таким образом, двустопный амфибрахий «Гренады» восходит скорее к этой испанистой цепочке, нежели к многонациональной армяно-греко-еврейской «Черной шали».¹⁰

2.4. Ораторский напор лирического «я», адресующегося к слушателям такого масштаба, как *Украйна*, вторит испанским амбициям *хлопца*, а восходит как минимум к Гоголю; ср.:

Не так ли и ты, *Русь* <...> несешься? <... И> что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, *кони, кони, что за кони!* <...> Чуткое ли ухо горит во всякой *вашей* жилке? *Заслышали с вышины знакомую песню* <...> *Русь*, куда ж несешься ты? *дай ответ*. Не дает *ответа* <... И> посторониваются и дают ей дорогу другие *народы и государства* («Мертвые души»).

В поэзии мотив подобных диалогов с макроадресатами представлен достаточно широко; ср. небольшую выборку трех его вариантов (из НКРЯ в обратном хронологическом порядке):

СКАЖИ: *Земля родная! Хоть ты скажи мне — Куда идти? Прилег к земле я* <...> *И слышал сердцем Глубокий шепот: — Сюда иди!* (Горький, «Изныли ноги...»); *Ты, чистая звезда, скажи мне, есть ли там, В селениях твоих забвенье и покой?* (Лохвицкая, «Вечерняя звезда»); *Ты скажи мне, гора, ты поведай, гора, Под тобою не клад ли лежит?* (Бенедиктов, «Тайна»); *Скажи мне, ночь, в кого*

ты влюблена? (Тургенев, «Безлунная ночь»); *Скажи мне, ветка Палестины: Где ты росла, где ты цвела?* (Лермонтов, «Ветка Палестины»); *Скажи мне, Новгород, ужель их больше нет?* (Лермонтов, «Приветствую тебя, воинственных славян...»); *Скажи мне, Ночь, зачем твой тихой мрак Мне радостней...* (Пушкин, «Скажи мне, Ночь...»); *Огонь мой чуть горит И, видя свой конец, так Роще говорит: «Скажи мне, Роща дорогая!..»* (Крылов, «Роща и огонь»).

ОТВЕТЬ: *Эй, Европа, ответь, не комете ли Ты подобна в огнях наших сфер?* (Брюсов, «СССР»); *Где осиянные останки? Волна соленая — ответь!* (Цветаева, «Такплыли: голова и лира...»); *Страна жiwительной прохлады <...> Для нас священная навеки Страна, ты помнишь ли, скажи, Тот день, как из Варягов в Греки Пошли суровые мужи? Ответь, ужели так и надо...?* (Гумилев, «Швеция»); *Где ты, Родина? Ответь! Не зови!* (Эренбург, «Судный День»); *О, неужели же это стремление Так и замрет на мгновенной мечте? Море, ответь!.. И оно откликается: Слышишь, как тихо струя ударяется В серые камни прибрежных громад?* (Надсон, «Море — как зеркало!..»); — *Гей, отзовись, степной орел седой! Ответь мне, ветер буйный и тоскливый!* (Бунин, «Ненастный день...»).

СЛУШАЙ: *Слушай, мир: Рабочего-титана Нынче потеряли корпуса!* (Жаров, «На смерть Ленина»); *Солнечный ливень, слушай! Льдинками не звени, ручей!* (Герасимов, «Солнечный ливень, слушай...»); *Мир мал. / Ширься, / Третий Интернационал! / Мы идем. / Рабочий мира, / слушай!* (Маяковский, «III Интернационал»); *Так, высоко запрокинув лоб, — Русь молодая! — Слушай! — Опровергаю лихой поклон На Красоту и Душу* (Цветаева, «Так, высоко запрокинув лоб...»); *Эх, присвиствни, бобыль! Слушай, лес зеленый!* (Никитин, «Песня бобыля»); *Как ты можешь Кликнуть солнцу: «Слушай, солнце! Стань, ни с места!»* (Кольцов, «Вопрос»).

2.5. Осознание лирическим «я» (точнее, «мы») текстуальности всего происходящего обнажается в начале VII строфы (и тем самым второй половины стихотворения): *Мы ехали... Мы мчались...*, по-новому варьирующем начало I строфы (*Мы мчались...*). Если в I далее говорилось о приверженности бойцов конкретному тексту («Яблочко»-песне), то в VII речь заходит о том, чтобы *Постичь поскорей Грамматику боя — Язык батарей.*

Согласно Ронен: 41, «это цитата из афоризмов Клаузевица». Клаузевиц был популярен в советской военной науке двадцатых годов, и вот это место в его книге «Принципы ведения войны»:

<В>война есть не что иное, как продолжение политических отношений с привлечением других средств <...> У войны, безусловно, своя собственная грамматика, но собственной логики она не имеет (Клаузевиц: 127).

И ориентация на Клаузевица (а также на Ницше), и общая военно-революционная культура эпохи с установкой на просвещение/воспитание полуграмотных солдат революции, и футуристическая поэтика, и школа русского формализма располагали к осмыслению жизни, в частности войны, как языка/текста, а текста — как оружия, ср.:

— у Маяковского:

На чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ. / А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?; Улица корчится безъязыкая; Разворачи-

вайтесь в *марше!* / *Словесной* не место *кляузе*. / *Тише, ораторы!* / *Ваше / слово,* / *товарищ маузер; Язык трамвайский* вы понимаете? / *птенец человечесий / чуть только вывелся* — / *за книжки рукой,* / *за тетрадные дести.* / *А я обучался азбуке с вывесок,* / *листая страницы железа и жести; И песня,* / *и стих* — / *это бомба* и *знамя;* *Я хочу,* / *чтоб к штыку / приравняли перо; Мы диалектику / учили не по Гегелю.* / *Бряцанием боев / она врывается в стих; Парадом развернув / моих страниц войска,* / *я прохожу по строчечному фронту* / <...> / *Поэмы замерли,* / *к жерлу прижав жерло / нацеленных / зияющих заглавий.* / *Оружия / любимейшего / род,* / *готовая / равнаться в гике,* / *застыла / кавалерия острот,* / *поднявши рифм отточенные пики...*;

— у Бабеля:

Тогда я заговорил о стиле, об **армии слов**, об **армии**, в которой движутся все роды **оружия**. Никакое **железо** не может войти в человеческое сердце так леденяще, как **точка**, поставленная вовремя («Гюи де Мопассан»);

Бабель <...> сказал, что надо **писать** <...> **железной прозой** <...> Рассказу надлежит быть точным, **как военное донесение** или банковский чек (Паустовский: 199);

— у Светлова:

Не чернила, а кровь Запеклась на штыке, Пулемет застучал — Боевой «ундервуд» («Пирушка»); *Скоро над миром Запляшет картечь, Двенадцатидюймовая Наша речь* <...> *Ну а мне не терпится — В боевом огне Пролететь, как песня, На лихом коне* <...> *Я пока готовлю Песню мою... Гуди над батальоном, Знакомая пальба, Труби над батальоном, Десятая труба!* («Боевая Октябрьская»); *Если б рот мой Как пушка гудел, Если б стих мой Снарядом летел* («Сакко и Ванцетти»).

Следование лирического «я» этому военному дискурсу естественно вписывается в общую мета- и интертекстуальную атмосферу «Гренады».

2.6. «Боевой» взгляд на жизненный текст задается уже в начале I строфы: *И «Яблочко»-песню Держали в зубах*. Этот странный оборот (по-русски с *песнями* и *словами* во рту обычно ассоциируются не *зубы*, а *губы*, ср. в IX строфе: *губы Шепнули*) звучит вызывающе грубо, хотя и мотивирован естественностью сочетания *зубов* с *яблоком* вообще и *яблочком* — персонажем данной *песни*, в частности ее широко известных строк: *Ко мне в рот попадешь — Да не воротишься!* Лирическое «я» как бы становится на точку зрения *песни*, фигурирующей в сюжете, наряду и в противостоянии с другой — о *Гренаде*.

Зубы играют здесь своими звериными обертонами, а в человеческом плане приводят на ум матросов с *цигарками в зубах*, *цедящих* что-то угрожающее *сквозь зубы* и т. п. Особая «командная жесткость» этому обороту придается неуклюжей, но прозрачной отсылкой к идиоме *держат язык за зубами*. Как выяснится, бойцы будут держаться «Яблочка» до конца и, так сказать, не возьмут в рот — не «призубят» — песенку о *Гренаде*.

2.7. Слова о намерении *хлопца землю в Гренаде Крестьянам отдать* (выясняющемся лишь в VI строфе) — пожалуй, самое яркое, ибо опять-таки отстраненное, вызывающе неправильное высказывание. Неправильное в ряде отношений, поскольку:

— *отдать* по-русски можно только что-то свое, находящееся в твоём распоряжении, и, значит, прежде чем что-то не свое кому-то *отдать*, потребуются это у кого-то другого *отнять/изъять* (впрочем, благодаря приставке *от-* в *отдать* окказионально присутствует сема «возвратить»);

— эта последовательность действий в тексте и обозначается (глаголом *воевать*), и замалчивается: звено *отнять* пропускается как нечто само собой разумеющееся, но неудобопроизносимое¹¹;

— эта последовательность заметно удлиняется и принимает отвлеченно-утопический характер, поскольку *хлопец* планирует *отдать* землю *крестьянам*, населяющим не его *родные края*, а живущим в *дальней земле*, которую он в книге нашел;

— это удлинение иконически воплощается в растянутой — двухэтажной инфинитивной — конструкции, с максимальной ретардацией решающего «неграмматичного» глагола: *покинул* — *пошел* — ***воевать*** — *чтоб* — прямое дополнение — косвенное дополнение — обстоятельство места — ***отдать***;

— в этой растянутой конструкции сохраняется единство субъекта действий (= предикатов *покинул*, *пошел*, *воевать*, *отдать*), обостряющее парадоксальность планируемого перераспределения земельной собственности в далекой *Гренаде* *хлопцем* из украинской *хаты*;

— ход сюжета опровергает наивное убеждение *хлопца*, будто *отряд*, в составе которого он *пошел воевать*, разделяет его эстетические вкусы и политико-экономические цели.

Особенно эффектен сдвиг в употреблении глагола *отдать*: экзистенциальное насилие над правами гренадских землевладельцев выражается в языковом насилии над правилами сочетаемости лексической единицы с семой «обладания». Этот «сочетаемостный неологизм»¹² встраивается в ряд стилистических эффектов, связанных с той же семой (о «держании в зубах», речь уже шла, о других вскоре пойдет).

2.8. Сема «власти, владения, обладания, собственности» этимологически проскальзывает даже в наивно приложенном к Гренаде российском термине *волость*, а всюду звучит и благодаря многократным повторам под рифмой как бы натурализуется (звучит приемлемо и даже привычно) в ключевом сочетании *Гренада моя*. Эта словесная апроприация чужой территории совершается путем переносного приложения к *дальней земле* поэтической нацеленности стихов в Ам2(4) на прекрасную даму = иностранку = Мировую революцию (Ронен: 41, Михайлик: 248).

При этом происходит роковое овеществление сугубо личного и символического обладания любимой (часто лишь желанной, но недоступной, а то и вообще воображаемой) женщиной (или иной идеальной сущностью, в частности образом страны): в новом социально-политическом контексте это духовное обладание оборачивается буквальным захватом чужой собственности — под якобы благородным марксистским лозунгом экспроприации экспроприаторов (= «Грабь награбленное!»). И вся энергия любовного обладания, ревности и мести за утрату перенаправляется на эти революционные цели.

Проследим за соответствующей игрой притяжательных местоимений и смыслов:

«*Ко мне, мой младенец; в дуброве моей Узнаешь прекрасных моих дочерей*» (Гёте—Жуковский); *Тебе ж изменила гречанка твоя* (Пушкин); *На призывный звон гитары Выйди, милая моя* (Пушкин); *И все кричат: мое! мое!* «*Мое!*» — сказал Евгений грозно (Пушкин); *Спи, младенец мой прекрасный* (Лермонтов); *Прощай, дорога Невеста моя* (солдатская песня); *Шаганэ ты моя, Шаганэ* (Есенин);

Под небом Африки моей, Вздохнуть о сумрачной России (Пушкин); *Стоит могила Оссиана В горах Шотландии моей. Летит к ней дух мой усиленный Родимым ветром подышать* (Лермонтов); «*Мой Пушкин*» (Цветаева); «*Моя Венеция*» (Ахмадулина); «*Только моя Япония*» (Пригов); *Слезайте все с моего корабля. — Но это же наш корабль! — Это мой корабль, я его захватил!* (к/ф «Айболит-66»);

Не хочешь? / Оставайся и зимуй, / и это / оскорбление / на обций счет нанижем. / Я все равно / тебя / когда-нибудь возьму — / Одну / или вдвоем с Парижем (Маяковский; 1928); *И в эту красоту уставясь Глазами бравших край бригад <...> И в неизбывное насилие Колонны, шедшие извне, На той войне черту вносили, Не виданную на войне. Чем движим был поток их? Тем ли, Что кто-то посылал их в бой? Или, влюбляясь в эту землю, Он дальше влекся сам собой? Страны не знали в Петербурге И, злясь, как на сноху свекровь, Жалели сына в глупой бурке За чертову его любовь. Она вселяла гнев в отчизне, Как ревность в матери, — но тут Овладевали ей, как жизнью, Или как женщину берут* (Пастернак; 1931).¹³

На фоне восхищения Пастернака имперско-семейно-любовным изнасилованием Кавказа хрупкая романтическая мечта светловского хлопца о его Гренаде и перераспределении тамошней земельной собственности выглядит сравнительно скромно, тем более что остается в стихотворении несбывшейся. Впрочем, десятком лет позже она претворится-таки в плоть и кровь гражданской войны в Испании, когда Сталин вдобавок к своей идее построения социализма в одной стране возьмет на вооружение и «троцкистскую» идею мировой революции — под флагом, среди прочего, светловской «Гренады».

2.9. К тому же ряду «притяжательных» мотивов стихотворения относятся и незабываемые строки в начале XI строфы: *Отряд не заметил Потери бойца*. Этот кульминационный момент сюжета будет специально рассмотрен ниже, здесь же он интересует нас исключительно в плане «обладания, принадлежности, собственности», к чему располагает слово *Потеря*. Что *потеря* остается незамеченной, говорит многое о менталитете людей, крепко держащих в зубах яблочко-фрукт и «Яблочко»-песню, готовых объявить Гренаду своей, отнять там землю у одних и отдать ее другим, отдать/потерять при этом свою жизнь — и потому не придавать значения потере чужой. Как говорится, за что боролись, на то и напоролись.

3

От отдельных ярких мест текста обратимся к структуре целого.

3.1. «Гренада» была очень популярна, и есть рассказ о том, что Светлов читал ее солдатам ВОВ на передовой, а когда его спросили, не было ли ему страшно, он ответил, что нет, но что он заметил, что в стихотворении «есть длинноты». ¹⁴

Действительно, по сравнению со своими пре-текстами в Ам2(4), «Гренада» длинновата: в ней 12 восьмистрочных строф по 2 двухсложных стопы (икта) в каждой строке, то есть $12 \times 8 \times 2 = 192$ стопы (икта). Ср.:

«Черная шаль» — 16 двухстрочных строф по 4 стопы каждая: $16 \times 2 \times 4 = 128$ стоп, то есть в полтора раза меньше;

«Лесной царь» (как Гёте, так и Жуковского) — 8 строф по 4 четырехиктные стопы: $8 \times 4 \times 4 = 128$ стоп (иктов);

«Три песни» Жуковского — 5 таких строф: $5 \times 4 \times 4 = 80$ стоп;

«Цыганские песни» Толстого — 7 строф по 4 двустопные строки: $7 \times 4 \times 2 = 56$ стоп;

«Мищение» Жуковского — 3 строфы по 4 четырехстопные строфы: $3 \times 4 \times 4 = 48$ стоп;

«Инезилия» Пушкина — 5 строф по 4 двустопные строки: $5 \times 4 \times 2 = 40$ стоп;

«Романс» Козьмы Пруткова (пародия на «Черную шаль») — 5 таких строф: $5 \times 4 \times 2 = 40$ стоп;

«Есть речи, значенье...» Лермонтова — 5 таких строф: $5 \times 4 \times 2 = 40$ стоп;

«Серенада Дон Жуана» Толстого: 4 куплета по 4 четырехстопные (хореические) строки и 2 припева по 4 двустопные (амфибрахические) строки: $(4 \times 4) + (2 \times 4 \times 2) = 32$ стопы.

Впрочем, не все эти пре-тексты — балладные, а один очень влиятельный и очень длинный балладный не был учтен: «Песнь о вешем Олеге» Пушкина, состоящая из 17 строф Ам434344МЖМЖММ, то есть просодически близкая к «Гренаде», а по длине почти вдвое превосходящая ее: $17 \times 22 = 374$ стопы.

3.2. Длина «Гренады» объясняется неторопливостью сюжетного развертывания и щедрой песенной рефренностью: строки «Гренада, Гренада, Гренада моя!» проходят 6 раз, завершая каждую четную строфу, то есть каждую двойную суперстрофу (и тем самым все стихотворение). В результате слово *Гренада* оказывается самым частым в тексте: в рефренах оно появляется $6 \times 3 = 18$ раз, плюс дважды в нечетной V строфе (*Гренаду, Гренадская*), лишний раз в четной VI (*в Гренаде*) плюс драматически недоговаривается в нечетной IX (*Грена...*), ну и выносится в заглавие, так что в сумме дает $18 + 2 + 1 + 1 + 1 = 23$ вхождения.

Таким образом, *Гренада* — бесспорный лейтмотив стихотворения; но является ли она и его темой?

Второе по частоте слово — *песня/песенка*: 11 вхождений (иногда по 2 в строфе), к которым можно добавить 3 глагола того же корня (*пел, петь, допел*), а на смысловом уровне еще и 5 синонимичных им глаголов «исполнения песни» (*держали в зубах, возил, твердил, играл, губы шепнули*), не говоря уже о сфокусированных на *песне* предикатах (*откуда? где же? унес, не слышали, придумала, тужить*): $11 + 3 + 5 + (6?) = 19$ (25?).

Разумеется, между тематизацией *песни* и *Гренады* нет никакого противоречия: *Гренада* выступает не столько как географическая реальность, сколько как романтический образ «прекрасной дамы/страны», то есть объект текстуальный.

«Песенная» тема предстает в виде со- и противопоставления двух песен¹⁵ — «Яблочка», появляющегося в 3 строфах из 12 (I, VIII и XI), и «Гренады»,

фигурирующей, напротив, во всех, кроме трех (I, VII, XI). «Гренада» явно преобладает, но поединок двух песен разворачивается с переменным успехом:

- сначала они звучат раздельно («Яблочко» в I, «Гренада» в II—VI), хотя неясно, поет ли хлопец свою песню одновременно с тем, как *мы* поем свою;
- в VII пения нет (его сменяет *грамматика боя*);
- в VIII «Яблочко»-песню *Играл эскадрон*, а присутствие «Гренады» оказывается под вопросом (*Где же...?*);
- в IX *хлопец* гибнет, пропев лишь два слога своей песни;
- в X песня о Гренаде уносится на тот свет, но ее припев, хотя и под отрицанием, завершает строфу;
- в XI, напротив, торжествует — допеваётся *до конца* — «Яблочко»;
- а в XII, опять, хотя и под знаком отмены (*Не надо... О песне тужить*), возвращается «Гренада».

При этом именно на строки о бытовании песни про «Гренаду» и судьбе ее автора приходится все пять нулевых анакрус. Эти ритмические курсивы неуклонно продвигаются из второй половины строфы к ее началу: IV, 6: <Откуда ж приятель,> *Песня твоя?*; VIII, 5—6: *Где же, приятель, Песня твоя?*; IX, 2: <Пробитое тело> *Наземь сползло*; XII, 1: *Новые песни* <Придумала жизнь>.

3.3. По содержанию «Яблочко» противоположно «Гренаде», и их идейно-политическое противостояние («нэпманство, мещанство, цинизм, социализм в одной стране» vs «романтизм, западничество, мировая революция») начинается с элементарного контраста между их текстами. Если «Гренада» устремлена к *дальней земле*, то знаменитые первые строки «Яблочка» (в тексте не приводимые), напротив, предостерегают от подобных порывов: *куда котишься? — не воротишься!* Контрастируют и посмертные судьбы двух песен: память о «Яблочке» — земная: в *траве молодой* (I), о «Гренаде» — небесная: в *заоблачном плесе* (X).

Конфликт между двумя поэтическими установками как основа балладного сюжета налицо в «Лесном царе»: в ходе неистовой скачки ребенок умирает, не выдержав напряжения между зловещей фантастикой призывов лесного царя и приземленно трезвыми отцовскими толкованиями ситуации.¹⁶ Оппозиция двух мировоззрений, романтического и реалистического, в обеих балладах сходная, но разработка как этой гибели, так и эстетического противостояния персонажей осуществлена у Гёте и Светлова очень по-разному.

В «Лесном царе» постепенно разворачивается, повторяется и опять свертывается тройственная схема: <1> соблазнительные речи, обращаемые лесным царем к мальчику, <2> трансляция этих соблазнов мальчиком отцу и <3> ответное опровержение их отцом. Например, в строфах V—VI:

- <1> «*Ко мне, мой младенец; в дуброве моей Узнаешь прекрасных моих дочерей: При месяце будут играть и летать, Играя, летая, тебя усыплять*». — <2> «*Родимый, лесной царь созвал дочерей: Мне, вижу, кивают из темных ветвей*». — <3> «*О нет, все спокойно в ночной глубине: То ветлы седые стоят в стороне*».

В «Гренаде» сюжет строится иначе — вокруг распространенного литературного мотива, который в связи с «Гренадой» до сих пор в критике не упоминался, хотя он отчетливо подсказывается смертью *хлопца* и реакцией

на нее *отряда*. Зачем нужно, чтобы *хлопец* умер, тем более — нелепой случайной смертью, а его *братишки*, не заметив этого, продолжали петь свое? А затем, что перед нами стихи «о поэте, его взаимодействии с толпой и посмертной судьбе его поэзии».

В таких стихах есть несколько типовых архисюжетов.

3.4. Один состоит в том, что окружающие (толпа, царь, другие творцы) не внимают слову поэта. В балладной традиции таковы как минимум три амфибрахические баллады Толстого:

— «Канут»: князь Канут отвергает предостережения жены, увидевшей пророческий сон о его коварном убийстве его сватом Магнусом, к которому он едет (на коне!) в гости; он отмахивается от тревожных предупреждений одного, а затем второго из сопровождающих его отроков и упорно не понимает иносказаний, на которые, проникшись к нему сочувствием, пускается присланный за ним от Магнуса певец, поющий ему былинку — прозрачное предсказание того, что должно с ним случиться:

*И хочется князя ему остеречь, Спасти околичным намеком. Былинку старинную он затянул <...> Певец в ожидании песню прервал <...> Значение песни ему <Кануту> **невдомек** <...> Певец продолжает **былинку** <...> Вновь очи певец на Канута поднял <...> **Былины значенье ему невдогад, Он едет с весельем во взоре Его не спасит!** Ему смерть суждена! <...> Певец **замолчал. Что свершится, о том Ясней намекнуть он не смеет** <...> **Не чуёт погибели** близкой Канут, Он едет к беде неминучей...*

— «Слепой»: во время охоты князь просит позвать старого слепого певца, чтобы тот развлек его; тот является и исполняет свой *вдохновенный напев*, полный назиданий и пророчеств; но он не видит, что поет в пустынной *дубраве*, которая говорит ему:

*Сидишь одинок ты, обманутый дед, **На месте ты пел опустелом!** Допиты братины, окончен обед, Под дубом души человеческой нет, Разъехались гости за делом! Они средь моей, средь зелёной красы Порскают, свой лов продолжая; Ко сбору ты, старый, прийти опоздал, Ждать некогда было боярам, **Ты песней награды себе не стяжал, Ничьих за нее не услышишь похвал, Трудился, убогий, ты даром!**;*

на что певец отвечает:

*«Я пел одинок, но тужить и роптать Мне, старому, было б грешно и нестать — Наград мое сердце не ждало! <...> Убогому **петь не тяжёлый был труд, А песня ему не в хвалу и не в суд, Зане он над нею не волен!** Я мнил: **эти гусли для князя звучат, Но песня, по мере как пелась, Невидимо свой расширяла охват, И вольный лился без различия лад Для всех, кому слушать хотелось!**»*

— «Змей Тугарин»: на призыв пирующего князя Владимира порадовать его песней вперед выступает незнакомец татарского вида и поет длинную пророческую, — как понимают читатели Толстого, но не древние киевские застольцы, — песню о самодержавном, как бы ордынском, будущем Руси; Владимир то гневается, то смеется, богатыри требуют, чтобы татарин замолчал,

потом пытаются убить его, но он оборачивается змеем Тугарином и уплывает по Днепру; Владимир же и его сотрапезники отмахиваются от его предсказания: «*Тьфу, гадина <...> Чего уж он в скаредной песни не нес.*¹⁷

Во многом эти сюжеты Толстого восходят к влиятельному — и очень конному — пушкинскому:

— Князь Олег едет в поход (*на верном коне*), встречает кудесника, просит предсказать ему судьбу и обещает награду (*любого коня*); тот подчеркивает свою поэтическую независимость:

Волхвы не боятся могучих владык, А княжеский дар им не нужен; Правдив и свободен их вещей язык И с волей небесною дружен,

и предсказывает князю гибель от его коня; князь доверяется его слову, удаляет от себя своего коня, а пережив его, видит в этом опровержение пророчества:

Могучий Олег головою поник И думает: «Что же гаданье? Кудесник, ты лживый, безумный старик! Презреть бы твое предсказанье! Мой конь и донья не носил бы меня». И хочет увидеть он кости коня,

и это неверие стоит ему жизни:

Из мертвой главы гробовая змия Шипя между тем выползала; Как черная лента, вокруг ног обвилась, И вскрикнул внезапно ужасенный князь («Песнь о вешем Олеге»).

Заметим, что:

— в двух случаях недостаточное внимание к поэтическому слову приводит к гибели героя, но не поэта, а его монаршего слушателя — Канута; Олега;

— в одном случае никто не гибнет, но до какой-то степени страдают оба: слепой певец обойден вниманием, но гордится своим даром; князь не слышит его драгоценных слов, хотя и не считает это потерей;

— а в еще одном, хотя никто не гибнет, певца пытаются убить, а его губительному пророчеству предстоит-таки сбыться (в историческом будущем).

3.5. В других вариантах архисюжета дело идет уже о смерти поэта и проблеме посмертной сохранности его слова.

В традиции горациевского «Памятника» разрабатывается мотив «частичной смерти»: *Нет, весь я не умру — душа в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит.* Но иногда обсуждается и риск полного забвения:

Я плахе обречен <... В>ы слушали стократ Стихи, летучих дум небрежные созданья <...> Молю, найдите их; невинной музы дани Сберегите. Строгий свет, надменная молва Не будут ведать их <...> Я скоро весь умру. Но, тень мою любя, Храните рукопись, о други, для себя! Когда гроза пройдет, толпою суеверной Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный И, долго слушая, скажите: это он; Вот речь его. А я, забыв могильный сон, Взойду невидимо и сяду между вами... (Пушкин, «Андрей Шенья»);

Сальери. ... я избран, чтоб его Остановить <...> Что пользы, если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет? Подымет ли он тем искусство? Нет; Оно падет опять, как он исчезнет <...> Что пользы в нем? Как некий херувим, Он несколько занес нам песен райских, Чтоб, возмутив бескрылое желанье В нас, чадах праха, после улететь! Так улейтай же! чем скорей, тем лучше. Вот яд, последний дар моей Изоры... (Пушкин, «Моцарт и Сальери»);

Погиб поэт! <...> **Пал**, оклеветанный молвой <...> Восстал он против мнений света **Один**, как прежде... и **убит!** <...> **Угас**, как светоч, дивный **гений** <...> И он **убит** — и **взят** **могилой**, Как **тот певец**, <...> **Сраженный**, как и он, безжалостной рукой <...> **Замолкли звуки чудных песен**, **Не раздаваться им опять**: **Приют** певца **грюю** и **тесен**, **И на устах его печать** (Лермонтов, «Смерть поэта»).

Приведу строки «Евгения Онегина», к которым отсылает Лермонтов:

«...Ая, быть может, я **гробницы Сойду в таинственную сень**, **И память юного поэта Поглотит медленная Лета**, **Забудет мир меня**» <...> Онегин выстрелил... **Пробили Часы урочные: поэт Роняет молча пистолет** <...> **И падает** <...> **Его уж нет**. **Младой певец Нашел безвременный конец!** <...> **Так! равнодушно забвенью** **За гробом ожидает нас**. **Врагов, друзей, любовниц глас** **Вдруг молкнет...**

а также два пародийных отклика на этот «пушкинский» топос: один — Козьмы Пруткова (в Ам2ЖМЖМ), нацеленный в основном на «Черную шаль», другой (в Я4 онегинской строфы) — современный Светлову:

...В соседней палате **Кричит** армянин. **Кричит он и стонет**, **Красотку обняв** <...> **Вдруг слышно: пиф-паф!**.. <...> **А в небе лазурном Трепещет луна** <...> **В соседней палате Замолк армянин**. («Романс»; похититель пушкинской гречанки предстает обладателем умолкшего голоса!);

Одна в глуши лесов сосновых Старушка дряхлая жила, **И другом дней своих суровых Имела серого козла**. **Козел, томим духовной жаждой**, **В дремучий лес ушел однажды**; **И растерзал его там волк**. **Козлиный глас навек умолк...** (А. Финкель; Парнас: 25).

3.6. Что же происходит в «Гренаде»? Грубо говоря, и то, и другое, и третье.

С одной стороны, песенка **хлопца** фактически отвергается остальными бойцами (**мы**), которые **держат в зубах**, а потом **играют** другую, более им близкую. Может даже показаться, что свою **песенку хлопца** всего лишь негласно **возит** с собой (в II), а если и **поет/твердит** (в II, III), то как-то то ли про себя, то ли вполголоса — не пытаюсь навязать ее коллективу. А когда он гибнет, **песенка** вообще замолкает у него на **губах**, и он **уносит** ее с собой в иной мир (IX—XI), **отряд** же игнорирует его смерть, продолжая **петь** свое.

Это более или менее укладывается в мрачный сценарий «Смерти поэта» и «Моцарта и Сальери», но в целом ситуация сложнее. Наряду с массовым неприятием **песенки**, в «Гренаде» представлена и рецепция, как бы следующая компромиссному сценарию «Андрея Шенье» и дающая **песне приятеля** (IV) хотя бы какие-то шансы на существование (III—V). Такова линия поведения лирического «я» «Гренады», определяющая систему точек зрения (= местоименную перспективу) текста.

Сначала рассказ ведется от имени коллективного лирического «мы» (I). Затем из него выделяется индивидуальное «я», говорящее **мой приятель**, то есть выделяющееся по признаку личной близости с автором песенки, для которого

как раз и характерно настояние на своем «я» («Гренада моя!»). О нем лирический герой говорит сначала в 3-м л. (II—III: *мой приятель; он; у хлопца*), но затем обращается к нему во 2-м (IV: *Откуда ж, приятель, Песня твоя*) и слышит в ответ интимное и в то же время революционно (= по-матросски) коллективистское *братишка* (V). Впрочем, одновременно лирическое «я» оказывается на *ты* (и множественное *вы*) с огромными национальными/географическими сущностями (III—IV: *Александровском, Харьковом, Украиной*) — явно в пандан аналогичным обращениям хлопца к Гренаде.

А когда слово предоставляется — не только для пения, но и для содержательной реплики — *приятелю*, вовсю звучит, наконец, эксплицитное местоимение 1-го л. ед. ч. (V—VI: *Я... нашел; Я покинул... пошел*). А это «я» *хлопца-поэта*, в свою очередь, вступает в интенсивные и противоречивые коммуникативные отношения с *родными краями, Гренадой, Гренадской волестью*, своими *родными* и *семьей* (II, IV—VI).

По контрасту с отчетливым *я* автора *песенки*, во второй половине стихотворения возвращается нерасчлененное *мы*, а там и безлично коллективные *эскадрон* и *отряд* (VII, VIII, XI). Но затем опять появляются более личные *приятель... твоя* и *Гренада моя*, а главное — под их влиянием и как бы на смелую погибшему приятелю — в речь лирического героя впервые проникает и откровенное *я* в им. пад. ед. ч. (IX: *Пробитое тело Наземь сползло... Я видел...*).

Далее это «я» ведет повествование в ключе, равно отчужденном от погибшего *бойца* и от *отряда* (X, XI), но в финале опять напрямую (во 2-м л. мн. ч.) обращается к неким коллективным *ребятам-друзьям*, явно не совпадающим с *отрядом* (который и так не будет *тужить* об умолкшей *песне* про *Гренаду*). Скорее этот обобщенный адресат сродни широкому кругу тех носителей языка и песенной культуры, к которым лирический герой уже обращался (в II—III) и которые мыслятся как идеальная аудитория читателей/слушателей стихотворения.

А в еще более широкой перспективе к аудитории авторского «я» традиционно присоединяется и Вечная Природа:

- *трава молодая, которая песенку эту* (в данном случае не «Гренаду», а «Яблочко») *доньне хранит* (I);
- *эта рожь, в которой Тараса Шевченко Папаху лежит* (IV);
- *восход, который поднимался И падал опять* (VII);
- *луна, которая Склонилась над трупом* (IX);
- и наконец, *бархат заката*, на который *сползла слезинка дождя* (XI).

Таков разброс прямых и косвенных адресатов-собеседников авторского/лирического «я» стихотворения. Столь мощный коммуникативный диапазон повышает авторитет этого «я», претендующего чуть ли не на поэтическую универсальность и готового затронуть самые широкие метаэстетические темы (ср.: *Играл... На скрипках страданий Смычками времен*; строфа VIII).¹⁸ Тем острее встает вопрос о его взаимоотношениях с «я» автора *песенки* о Гренаде и о степени ее приятия/неприятия авторским «я» стихотворения.

3.7. Как было сказано, в отличие от *мы=отряда* лирический герой уделяет этой песенке несомненное внимание, каковое, однако, носит последовательно двойственный, условный, виртуальный, то дружественный, то отстраненный характер.¹⁹

Начать с того, что *хлопец* представлен чудачком (который, *озирая родные края*, поет почему-то о *дальней* земле, II), а в дальнейшем — *мечтателем* (V). Разговор о песенке все время ведется под знаком вопроса, удивления, сомнения по поводу ее шансов укорениться в *родных краях*: (III—IV: *Откуда..? Давно ль..? Откуда ж..?*). Во второй половине стихотворения эти опасения нарастают (VII: *Где же..?*), а затем и оправдываются самым худшим образом (IX—X: *мертвые губы; ушел... песню унес; с тех пор не слышали*). А завершается вся эта серия двусмысленных размышлений о песенке полной солидаризацией лирического «я» с беспощадным вердиктом *отряда*: «автор» призывает читателей признать, что у песенки нет прав на существование (ее место, если такое было, заняли *новые песни*, и о ней не стоит даже *тужить*).

Но одновременно — и в этом последовательная двойственность авторского речеведения — песенка о Гренаде постоянно находится в фокусе повествования, обсуждается, цитируется, занимает больше места, чем ее соперница («Яблочко»-песня; см. п. 3.2.). Это известный поэтический прием — утверждение под видом отрицания. Так лирическое «я» Мандельштама, начав с сожаления о недоступности для него *театра Расина*, упивается подробным его описанием:

Я не увижу знаменитой «Федры» В старинном многоярусном театре, С прокопченной высокой галереи, При свете оплывающих свечей. И, равнодушен к суете актеров, Собирающих рукоплесканий жатву, Я не услышу, обращенный к рампе, Двойною рифмой оперенный стих: — Как эти покрывала мне постылы... <...> Я опоздал на празднество Расина... («Я не увижу знаменитой „Федры“...»).

Ср. у Светлова:

Я в жизни ни разу не был в таверне, Я не пил с матросами крепкого виски, Я в жизни ни разу не буду, наверно, Скакать на коне по стенам аравийским. Мне робкой рукой не натягивать парус, Веслом не взмахнуть, не кружить в урагане <...> Я, может, не скоро свой берег покину, А так хорошо бы под натиском бури, До косточек зная свою Украину, Тропической ночью на вахте дежурить <...> Я мчал по Фонтанке, смешавшись с толпой, И всё мне казалось: за поворотом Усатые тигры прошли к водопюю («Я в жизни ни разу не был в таверне...»; кстати, это тот же 1926 год, что «Гренада»; сходен и размер: Ам4ЖЖ).

Еще один прием, примененный Светловым для повышения акций проблематичной *песенки*, состоит в том, что строчки из нее не просто цитируются, а становятся рефреном, скандируемым в концах четных строф. В результате *песенка*, принадлежащая персонажу стихотворения, сливается с самим стихотворением, становится его важнейшей составной частью; и как бы авторское «я» ни отмежевывалось от ее чудаковатого сочинителя, оно невольно с ним отождествляется. Особенно ярко это демонстрирует заключительная строфа (XII): хлопца уже нет в живых, его песенку авторское «я» объявляет закономерно забытой и не заслуживающей даже сожалений, но она чудесным образом — благодаря своему статусу прицепившегося рефрена²⁰ — врывается в текст и венчает его.²¹ То есть, если вдуматься, она таки навязывает

себя авторскому «я», каковое, подобно типовому мандельштамовскому *барду*, предстает сложившим чужую песню и произносящим ее как свою!

Аналогии с Мандельштамом не случайны: светловский хлопец, а с ним и сам Светлов, в сущности, следуют мандельштамовской *тоске по мировой культуре* — установке на «породнение с чужим». Устремление *хлопца* в Гренаду (не говоря уже о его покушении на передел тамошней собственности) остается несбыточным на деле, но торжествует в культурном пространстве: он, а вместе с ним и его автор, успешно наносят Гренаду на русскую поэтическую карту — причем в качестве своего сигнатурного текста; ср.:

Я научился Вам, блаженные слова: Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита; Что, постепенно холодея, Все перепуталось, и сладко повторять: Россия, Лета, Лорелея.

Получается что-то вроде Мандельштама для бедных — но явно получается!..

Финальное торжество рефрена о Гренаде иконически оркестровано соответствующим сдвигом рифмовки в последней строфе. Если все предыдущие строфы следовали схеме *ХаХаХвХв*, то здесь схема более «густая»: *ХаВаВсВс*, причем рифма *В (ребята)* к слову *Гренада* появляется уже в 3-й строке. Этот эффект отчасти подготовлен ассонансной (на ударное *А*) перекличкой в нечетных (= «рефренных») строфах окончания 5-й строки с окончанием 7-й (то есть со словом *ГренАда*): *озирАя /ГренАда* (II), *приЯтель/ГренАда* (IV, VIII), *слыхАли/ГренАда* (X).²² А так как этот рефрен с самого начала строился как ассонансное двустроичие с окончаниями на ударное *А* (*ГренАда моЯ/твоЯ*), то финальный аккорд звучит как долгожданное завершение всего этого гренадского «аканья».

Впрочем, едва ли не более сильным жестом увековечения «блаженного слова» *Гренада* остается его парадоксальная ампутация в конце строфы IX²³, имеющая параллели в модернистской/авангардной поэзии, вызвавшая подражания²⁴ и, возможно, восходящая к какому-то не установленному классическому образцу²⁵.

ЛИТЕРАТУРА

- Бар-Селла З. 2012 — Про Фому // Toronto Slavic Quarterly. 42 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/42/index.shtml>).
- Безродный М. 2009 — Слух чарует полусловом (<https://m-bezrodnyj.livejournal.com/284886.html>).
- Вахтель М. 1996 — «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика. М. С. 61—80.
- Гаспаров М. 1999 — Метр и смысл. М.
- Гашек. 1956. — Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны / Пер. П. Богатырева. М.
- Жолковский А. 2011 — Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.
- Жолковский А. 2017 — О геноме «Змея Тугарина» А. К. Толстого // Звезда. 2017. № 1. С. 251—259.
- Игин И. 1966 — О людях, которых я рисовал. М. (<https://e-knigi.com/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/page-12-50450-iosif-igin-o-lyudyah-kotoryh-ya-risoval.html>).
- Клаузевиц К. фон. 2009 — Принципы ведения войны / Пер. с англ. Л. Игоревского. М.
- Краткий курс. 1938 — История Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков). М.
- Ман П. де. 1999 — Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / Пер. и комм. С. Никитина. Екатеринбург.

Михайлик Е. 2005 — «Гренада» Михаила Светлова: откуда у хлопца испанская грусть? // Новое литературное обозрение. № 75. С. 245—257 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2005/5/grenada-mihaila-svetlova-otkuda-u-hlopca-ispanskaya-grust.html>).

Москва-1926 — Вся Москва на 1926 год. Адресная и справочная книга. М.

Неклюдов С. 2005 — Тело Москвы: К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе // Тело в русской культуре / Сост. Г. Кабакова, Ф. Конт. М. С. 361—385 (<https://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov20.htm>).

Парнас 1925 — Парнас дыбом. Про козлов, собак и веверлеев. Пародии. Харьков.

Паустовский К. 2012 — «Мопассанов я вам гарантирую» // Он же. Время больших ожиданий. Рассказы, дневники, письма. Одесса. С. 197—211.

Погорельская Е. (сост.) 2014 — Комментарии // Бабель И. Рассказы. СПб.: ВИТА НОВА. С. 535—599.

Ронен О. 1997 — Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» // Известия РАН. СЛЯ. Т. 56. 1997. № 3. С. 40—41.

Светлов М. 1968 — Беседует поэт. Статьи, воспоминания, заметки. М.

Словарь 2003 — Словарь языка русской поэзии XX века. Том II. Г—Ж / Отв. ред. Григорьев В., Шестакова Л. М.

Суховай Д. 2009 — Книга Генриха Сапгира «Дети в саду» как поворотный момент в истории поэтики полуслова // Полилог: электронный научный журнал. 2009. № 2. С. 36—46 (http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf).

¹ За замечания и подсказки автор признателен безвременно ушедшему от нас Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, Олегу Лекманову, В. А. Мильчиной, Ладе Пановой, Игорю Пильщикову, Павлу Успенскому и Н. Ю. Чалисовой.

² Михайлик отмечает эти места, но трактует их как дольки (с. 244).

³ См.: Светлов: 36. В этом ретроспективном рассказе о создании «Гренады» (1957) есть забавный анахронизм: поэт описывает, как, сочинив «Гренаду», он «с пылу с жару побежал в „Красную новь“. В приемной у <...> Воронского <...> застал Есенина и Багрицкого». Но «Гренада» была написана летом 1926 (и опубликована 29 августа) — через полгода после смерти Есенина (28 декабря 1925).

⁴ Кстати, пародийные *рязанские лощины/дорожки* могли восходить к стихотворению поэта, в котором настойчиво фигурируют еще и вымышленная *моя иностранка* (в реальной жизни не персиянка, а армянка), *луна* и мотив географического напряжения между родиной и экзотической заграницей:

*Шаганэ ты моя, Шаганэ! Потому, что я с севера, что ли, Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую розь при луне <...> Что луна там огромней в сто раз, Как бы ни был красив
Шираз, Он не лучше рязанских раздолей <...> Не буди только память во мне Про волнистую
розь при луне <...> Шаганэ ты моя, Шаганэ! (1924).*

⁵ Ср. у позднего Светлова дежурную и вялую реминисценцию «Гренады», подтверждающую сигнатурную программность этой экзотической грусти:

*Пусть погиб мой герой. Только песня донны жива <...> Но в бессонное сердце Стучатся
всё так же упрямо И надежда Анголы И черная боль Алабамы <...> И за песню песня В стране
моей снова родится <...> И мечтают мальчишки О счастье далеких народов <...> И в песне до-
носится пусть И кубинское мужество, И испанская грусть («Пусть погиб мой герой...», 1963).*

⁶ Кстати, существование гостиницы «Гренада» подтверждается документально, см.: Москва-1926: 852, где она описывается как государственная, III разр., 31 комн., Тверская, 57, Глф. 5—43—49, Зав. Гаврилин Иос. Афан. (сообщено О. Лекмановым).

⁷ Ср. испанский лексикон этого стихотворения: *Альгамбра, Памбра, Эстремадура, мантилья, гитара, Инезилья, кастаньеты, сигара, дуэнья, донна, епанча, сеньора, кавальеро, бананы, качуча, инквизиция, альгвазил, Мавра, Сьерра-Морена, серенада, Гвадалквивир, тореадор, Эскурьял.*

⁸ Что к концу XIX в. Гренада стала хрестоматийной эмблемой заграничной экзотики, свидетельствует известный пассаж из «Дамы с собачкой»:

Время идет быстро, а между тем здесь такая скука! — сказала она <...> — Обыватель живет у себя где-нибудь в **Белеве** или **Жиздре** — и ему не скучно, а придет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из **Гренады** приехал.

⁹ Кстати, эти мотивы «испанского насилия» полностью отсутствуют в стихотворении Барри Корнуолла «Segeade» («Inesilla! I am here...»), вольным переводом которого является пушкинское.

¹⁰ По еврейской — собственно, (анти-)сионистской — линии стоит привести строки из прощания с Гренадой Иехуды Галеви (с их «обратной» перспективой):

*Прости, о Гренада, прости, край чужбины, Сиона я жажду увидеть руины. Испания!
Блеск твой и шум отвергаю, К отчизне стремлюсь я, к далекому краю* («Орел, всплывавши любовью к орлице...»; 1892, 1900, 1907; подсказано М. Безродным).

¹¹ Разумеется, эти языковые вольности опираются на официальную большевистскую фразеологию, которая (восходя к долгой традиции обсуждения аграрной реформы в России) настаивала на безоговорочной «отдаче», неизбежно подразумевавшей «изъятие», ср.:

Широкие массы крестьянства стали понимать, что только партия большевиков может избавить их от войны, способна **сокрушить** помещиков и готова **отдать землю** крестьянам (Краткий курс: 193).

В сказовой речи *хлопца* эта риторика обнажается.

¹² Ср. знаменитый в теории литературы анаколупф — фразу, которой Руссо описывает в «Исповеди», как он свалил на ни в чем не повинную девушку свою вину — кражу красивой ленты: «Je m'excusai **sur** le premier objet qui s'offrit...» (*букв.*: «Я извинился/оправдался на первое, что подвернулось...»), придав глаголу *извинился/оправдался* управление, присущее глаголу *свалить*, — предлог *на* (*sur*). Неправильный предлог обнажает драму самооправдания, обращаяющегося лжесвидетельством (см.: Ман: 342).

¹³ К этому вееру поэтических интертекстов добавлю один прозаический, возможно, подсказавший Светлову образ романтического бойца революции, зацикленного на Средиземноморье:

И я ждал <...> выхода **Ромео** из-за туч, атласного **Ромео**, **поющего о любви** <...> Я подбежал <...> к столу, на котором писал Сидоров, и перелистал **книги**. Это был самоучитель **итальянского языка** <...> и план города **Рима** <...> Я наклонился <... и> прочитал чужое письмо.

«...друг мой **Виктория** <...> Ваши **рубахи-парни** не любят теперь вспоминать **грехи анархической их юности** <...> с высоты **государственной мудрости** <...> Спасите меня <...> **Государственная мудрость** сводит меня с ума <...> **Виктория**, **невеста**, которая никогда **не будет женой** <...> Употребите ваше влияние <...> пусть отправят меня в **Италию** <...> В **Италии земля** тлеет. Многие там готово. Недостает пары выстрелов. Один из них **я произведу**. Там нужно отправить короля к праотцам <...> В Цека <...> вы не говорите о выстреле, о королях. Вас погладят по головке и промямят: «**романтик**». Скажите просто, — он болен <...> он хочет солнца **Италии** <...> **Италия вошла в сердце** как наваждение. Мысль об этой **стране**, никогда не виданной, **сладка мне, как имя женщины, как ваше имя, Виктория...**» <...>

Он пришел <...> и раскрыл альбом города **Рима**. **Пышная книга** с золотым обрезом стояла перед его оливковым невыразительным лицом <...> блестили зубчатые развалины **Капитолия** <...> И вот ночь <... и> **мертвенное** лицо Сидорова (Бабель, «Солнце Италии»).

Рассказ был впервые опубликован в журнале «Красная новь», 1924, № 3 (апрель—май); первое отдельное издание «Конармии» вышло в конце мая 1926 (см. Погорельская: 546, 539).

О топосе «овладения городом как женщиной» см.: Неклюдов 2005, Жолковский 2011: 68—77, 160—174.

В связи с местоименным аспектом прав на собственность ср. известные слова Дж. Кеннеди:

Мы не можем вести переговоры с людьми, которые говорят: что мое — то мое, а о вашем можно договариваться.

¹⁴ См.: Игин 1966, со ссылкой на свидетельство Б. Бялика (впрочем, возможно, читалась не «Гренада»).

¹⁵ Состязание двух песен / двух певцов — известный топос, разрабатывавшийся уже П. А. Катениным (в частности, в балладной «Старой были», полемической по отношению к Пушкину и метрически аналогичной «Песни о вещем Олеге»), который ориентировался на европейскую традицию (от Феокрита и Вергилия до Гёте).

¹⁶ Об этой переключке см.: Михайлик: 252; особо выделю наблюдение, что в «Лесном царе» имеет место «не замечаемая никем, кроме рассказчика, смерть младшего персонажа» — деталь, релевантная для «Гренады».

¹⁷ Об этой балладе и о мотиве игнорирования поэтического слова см.: Жолковский 2017.

¹⁸ Возможный отзвук «Смычка и струн» И. Анненского (соображение П. Успенского).

¹⁹ Что сочинитель песенки про Гренаду был задуман как вымышленный персонаж, четко отделенный от авторского «я» стихотворения, писал сам поэт:

Но <...> я пожалел истратить такое редкое слово (Гренада. — А. Ж.) на пустяки. Подходя к дому, я начал напевать: «Гренада, Гренада...» Кто может так напевать? Не испанец же? Это было бы слишком примитивно. Тогда кто же? Когда я открыл дверь, я уже знал, кто так будет петь. Да, конечно же, мой родной украинский хлопец <...> И вот мой хлопец из «Гренады» все еще жив. В прошлом году мы справляли тридцатилетие со дня его рождения (Светлов: 31—23).

Это было написано в 1957, так что *хлопец* родился со своей *песенкой* на устах из головы автора в момент создания текста летом 1926.

²⁰ Ср. аналогичные «посмертные» припевы в финале некрасовской «Колыбельной песни (подражание Лермонтову)»:

*Купишь дом многоэтажный, Схватишь крупный чин И вдруг станешь барин важный,
Русский дворянин. Заживешь — и мирно, ясно Кончишь жизнь свою... Спи, чиновник мой пре-
красный! Баюшки-баю;*

и чешской песни «Храбрый канонир Ябурек», известной русскому читателю по Гашек: 309 (это ч. II, гл. 2):

*Он пушку заряжал, Ой, ладо, гей люли! И песню распевал, Ой, ладо, гей люли! Снаряд вдруг
пронесло, Ой, ладо, гей люли! Башку оторвало, Ой, ладо, гей люли! А он все заряжал, Ой, ладо,
гей люли! И песню распевал, Ой, ладо, гей люли!*

²¹ Финальный эффект хорошо подготовлен заранее: сам хлопец произносит рефрен лишь дважды (в II и VI), а авторское «я» — трижды (в IV, VIII, X)!

²² Ассонансом на *А* охвачена и вторая половина нечетной VII строфы: *поднимАлся/опЯть/устАла/скаАать*.

²³ Оно убийственно обрывается в конце IX строфы, но как бы подхватывается в начале X:

В этом тексте есть внутрисловный **перенос**, воспринимаемый <...> как словесный **обрыв**: *И мертвые губы / Шепнули: «Грена...» // Да. В дальнюю область <...>* Заметим, что использование недописанного слова оправдано сюжетом стихотворения: гибелью <...> поющего песню персонажа (Сухой: 41).

²⁴ См.: Сухой 2009, Бар-Селла 2012. Бар-Селла (вслед за Безродный 2009) рассматривает стихотворение С. Михалкова «Фома» (написанное в 1935 размером «Гренады»), где обрыв слова тоже иконически вторит гибели персонажа, ср.:

*Из пасти у зверя Торчит голова. До берега Ветер доносит слова: — Непра... — Я не ве... —
Аллигатор вздохнул И, ситый, В зеленую воду нырнул.*

²⁵ Пока что могу предьявить два примера:

*Как мне, мой друг, тебя забыть? / Не мо- не мо- не может быть / <...> / Скорей весь
свет пере-ку-ку- / Пере-ку-ку-ку-кувырнется! (И. Мятлев, «В альбом заике»: мотивировка — заикание);*

*Вот собрались. — Эй, ты, не мешкай! / — Да ты-то что ж? Небось устал! / — А где Ер-
мил? — Ушел с тележкой! / — Эх, чтоб его! — Да чтоб провал.! / — Где тут провал? — Вот
я те, леший! / — Куда полез? Знай, благо пеший!.. (Толстой, «В борьбе суровой с жизнью
душной...»; мотивировка — разговорная речь, табуирование ругательства).*