

ОБ ИНФИНИТИВНОЙ ПОЭЗИИ

1

Наброски предлагаемой Антологии, да и первые догадки об инфинитивной поэзии как особом типе поэтического письма, заслуживающем пристального литературоведческого внимания, возникли у меня в результате восхищенного, хотя несколько запоздалого (1999), знакомства со стихотворением Сергея Гандлевского «Устроиться на автобазу...» (1985):

*Устроиться на автобазу И петть про черный пистолет. К старухе матери ни разу Не заглянуть за десять лет. Проездом из Газлей на юге С канистры кислого вина Одной подруге из Калуги **Заделать** сдуру пацана. В рыгаловке рагу по средам, Горох с треской по четвергам. **Божиться** другу за обедом, **Впяять** завгару по рогам. **Преодолеть** попутный гребень Тридцатилетия. Чем свет, **Возить** «налево» лес и щебень И петть про черный пистолет. А не обломится халтура — **Уснуть** щекою на руле, Спросонья вспоминающая хмуро Махаловку в Махачкале.*

Меня поразила, как бы это поточнее сформулировать, закономерная оригинальность интонации — одновременно и на редкость свежей, и очень внятной, определенной, даже, пожалуй, давно знакомой, а потому побуждающей к поискам своей пока неведомой интертекстуальной основы. И сразу же оказалось, что два ближайших претекста наукой уже

установлены: «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока (1914¹; см.: Безродный 1996: 71–73) и «Леиклос. 2» Бродского (1971; см.: Лекманов 2000):

Родиться бы сто лет назад / и, сохнувшей поверх перины, / глазеть в окно и видеть сад, / кресты двуглавой Катарины; / стыдиться матери, икать / от наведенного лорнета, / тележку с рухлядью толкать / по желтым переулкам гетто; / вздыхать, накрывшись с головой, / о польских барышнях, к примеру; / дожждаться Первой мировой / и пасть в Галиции — за Веру, / Царя, Отечество, — а нет, / так пейсы переделать в бачки / и перебраться в Новый Свет, / блюя в Атлантику от качки.

Оставалось, однако, ощущение недостаточности подобно-го точечного выявления наиболее вероятных непосредственных импульсов к созданию текста, на самом деле подспудно резонирующего с мощной поэтической традицией. В ранней статье об инфинитивной поэзии (Жолковский 2002) я рассмотрел несколько пришедших на память менее прямых, но типологически релевантных параллелей:

- длинный инфинитивный фрагмент из «Опять Шопен не ищет выгод...» Пастернака (1931):

Опять бежать и спотыкаться <...> Опять трубить, и знать, и звякать <...> Рождать рыданье, но не плакать, Не умирать, не умирать? <...> Подслушать пенье на погосте Колес, и листьев, и костей. В конце ж <...> Распятьем фортепьян застыть? А век спустя <...> Разбить о плиты общежитий Плиту крылатой правоты <...> Всем девятнадцатым столетьем Упасть на старый тротуар;

- инфинитивную первую половину стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать...» (1912; № 278), обычно открывающего пастернаковские собрания:

Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд <...> Достать пролетку <...> Перенестись туда, где ливень Еще шумней чернил и слез;

¹ См. № 178, с. 244 наст. издания; стихи, вошедшие в Антологию, в настоящей статье либо не приводятся, либо приводятся по возможности кратко. Стихотворения поэтов XX в., не вошедшие в Антологию, цитируются по изданиям, описанным в Библиографии.

- «Тринадцать лет. Кино в Рязани...» Симонова (1941):

...Из зала **прыгнуть** в полотно, **Убить** врага из пистолета,
Догнать, спасти, прижать к груди <...> **придумать** средство
 <...> **Чтоб** хоть на час **вернуться** в детство, **Догнать, спасти,**
прижать к груди;

- «Соседей» Межирова (1961):

Дышать и жить иначе, Чем живу, — Так **жить**, как едут эти
 вот на дачу <...> Так и **дышать** — не корысти в угоду, Вот так
 и **жить** — не ради постных щей, Так **жить**, чтоб много в кузове
 Народу. Так **жить**, чтоб мало в кузове Вещей. <...> **Писать** бы
 мне о Чкалове поэму, И у крыльца <...> **Бить** колуном по звонко-
 му полену, И жизнь **любить**, покамест не умру.

На один прямой источник — инфинитивный финал по-
 слания Набокова «К князю С.М. Качурину» (1947):

Я спрашиваю, не пора ли / **вернуться** к теме тетивы <...> **чтоб**
 в Матагордовом Ущелье / **заснуть** на огненных камнях <...>
 с пером вороньим в волосах,

— мне указал сам Гандлевский, который не исключил и влия-
 ния инфинитивного стихотворения «быть учителем химии
 где-то в ялуторовске...», написанного в том же 1985 г. его
 старшим собратом по цеху Алексеем Цветковым:

быть учителем химии где-то в ялуторовске / сорок лет садясь
 к жухлой глазунье / **видеть** прежнюю жену с циферблатом лица /
 нерушимо **верить** в амфотерность железа / в журнал здоровье
 в заповеди района

реже **задумываться** над загадкой жизни / шамкая и шелестя
 страницами / **внушать** питомцам инцеста и авитаминоза / пра-
 вило замещения водородного катиона / **считать** что зуева заси-
 делась в завучах / и что электрон неисчерпаем как и атом

в августе по пути с методического совещания / **замечать** как
 осели стены поднялись липы / как выцвел и съезжился двухмерный
 мир / в ялуторовске или даже в тобольске / где давно на ущербе
 скудный серп солнца

умереть судорожно поджав колени / под звон жены под ее скри-
 пучий вздох / **предстать** перед первым законом термодинамики

Обнаружение непосредственных источников «Устроиться...»² шло рука об руку с констатацией все более далеких интертекстуальных перекличек, заставляющих предположить распространенность и разработанность в русской поэтической традиции некоего особого, инфинитивного письма (далее сокращенно — ИП)³, способного претендовать на роль самостоятельного если не жанра, то модуса поэтической речи. В этом свете интертекстуальный статус «Леиклос» Бродского не сводится к генеалогическому посредничеству между текстами Блока и Гандлевского, определяясь соотношением с некоторыми существующими в рамках ИП типовыми вариантами.

Так, стихи, описывающие весь круг жизни обобщенного персонажа — от рождения до смерти (а не просто его типичное времяпровождение, как в «Грешить...» и «Устроиться...»), образуют особый подвид инфинитивной поэзии, одним из ранних образцов которого на русской почве является стихотворение И. И. Дмитриева «Путешествие» (1803; № 9):

Начать до света путь и ошупью идти, На каждом шаге спотыкаться; К полдням уже за треть дороги перебраться <...> Искать пристанища к покою, Найти его, прилечь и наконец уснуть... <...> Всё это значит в переводе: Родиться, жить и умереть.

Именно к этой ветви принадлежит «Родиться бы...» Бродского, которое — уже по другой линии — приводит на мысль менее престижный (нежели «Грешить...»), но, возможно, более непосредственный источник — «О родине» Твардовского (1946), естественно, перекликающееся с блоковским, но патриотическое уже по-советски, от чего Бродскому и предстояло оттолкнуться:

² Здесь нас интересуют сугубо инфинитивные подтексты стихотворения; об остальных см.: Жолковский 2002.

³ Аббревиатура ИП используется ниже для обозначения как «инфинитивного письма», так и «инфинитивной поэзии», что не грозит никакими трудностями, поскольку «поэзия» и «письмо» в данном контексте практически синонимичны.

Об ИП к 1999 г. уже имелась небольшая литература: краткие замечания в Ковтунова 1986: 159–160, специальная работа (Панченко 1993), десяток страниц в Золотова 1998.

Родиться бы мне по заказу У теплого моря в Крыму, А нет — побережьем Кавказа *Ходить*, как в родимом доме И *славить* бы море и сушу В привычном соседстве простом, И *видеть* и *слышать* их душу Врожденным сыновним чутьем... *Родиться бы*, что ли, на Волге <...> *Родиться бы* в сердце Урала <...> Везде я с охотой готов *Родиться*. Одно не годится: Что где ни случилось бы мне, Тогда бы не смог я *родиться* В родимой моей стороне <...> И всюду готов я *родиться* Под знаменем этой земли <...> По той по одной лишь причине, Что жизнь достается одна.

Этот беглый экскурс в интертекстуальный — генеалогический и типологический — фон одного инфинитивного стихотворения может дать первое общее представление о феномене инфинитивной поэзии. Перейдем к его более систематическому рассмотрению.

2

Под ИП мы будем понимать поэтические тексты, содержащие достаточно автономные инфинитивы одного из двух типов — А или Б.

А. Самый чистый случай — абсолютные инфинитивные конструкции, с одним или несколькими однородными инфинитивами в роли главного сказуемого независимого предложения типа *Грешить бесстыдно, непробудно, Счет потерять* ночам и дням, не вводимые никакими другими словами и конструкциями (например, такими как *чтобы, можно, готов, могу, желание*, ср. неабсолютное: *И всюду готов я родиться*), в том числе через связку (такими, как *доля*, ср. неабсолютное: *Печальная доля — так сложно, Так трудно и празднично жить* [т.е. *жить есть печальная доля*]), и грамматически не привязанные к конкретным лицам (таким как *нам, им, я, мне*; ср.: *Быть в аду нам* и я в приведенном выше примере: *готов я родиться*) или к более специальным модальностям (типа: *Не поправить* дня усилиями светилен).

Случай полной абсолютности являет, например, двухчастное стихотворение Саши Черного «Два желания» (1909; № 180–181):

1. *Жить* на вершине голой, *Писать* простые сонеты... И *брать* от людей из дола Хлеб, вино и котлеты.

2. *Сжечь* корабли и впереди, и сзади, *Лечь* на кровать, не глядя ни на что, *Уснуть* без снов и, любопытства ради, *Проснуться* лет через сто.

Но такая эмблематическая краткость скорее редка: ИП тяготее к структурной экспансии, представленной двумя основными вариантами. С одной стороны, это уже знакомое нам обилие однородных инфинитивов (как в блоковском «Грешить...»), с другой — доминирование одного-двух инфинитивов над многочленным, причудливо разветвленным периодом с множеством разнообразных падежных и предложных подчинений, обстоятельств, причастий и деепричастий, сочинительных синтагм, отрицательных оборотов и придаточных предложений, компенсирующих минималистскую монотонность базовой синтаксической схемы. Ср. образцовое в этом смысле стихотворение Зенкевича «В сумерках» (1926; № 227), относящееся к абсолютному подтипу А:

*Не окончив завязавшегося разговора, Притушив недокуренную папиросу, Оставив недопитым стакан чаю И блюдечко с вареньем, где купаются осы, Ни с кем не попрощавшись, незамеченным **Встать** и **уйти** со стеклянной веранды, Шуриша первыми опавшими листьями, Мимо цветников, где кружат бражники, В поле, опыленное лиловой грозой, Исступленно зовущее воплем сверчков, С переборами перепелиных высвистов, Спокойных, как колотушка ночного сторожа, Туда, где узкой золотой полоской Отмечено слиянье земли и неба, И **раствориться** в сумерках, не услышав Кем-то без сожаленья вскользь Оброненное: «Его уже больше нет...».*

Б. Второй, менее впечатляющий, но широко распространенный тип ИП — достаточно длинные (не короче трех членов) инфинитивные серии, зависящие от управляющих слов/конструкций⁴:

⁴ Огрубляя, будем считать, что в конструкциях, где инфинитив выступает в роли подлежащего при составном сказуемом со связкой *быть*, в наст. вр. опускаемой, синтаксически главным членом является

*Печальная доля — так сложно, Так трудно и празднично жить,
И стать* достоянием доцента, *И критиков* новых *плодить*;

Я хотел бы ни о чем Еще раз *поговорить*, *Прошуришатъ* спичкой, плечом *Растолкать* ночь, *разбудить*;

Как *хорошо* с приятелем вдвоем *Сидеть* и *пить* простой шотландский виски *И*, улыбаясь, *вспоминать* о том, Что с этой дамой вы когда-то были близки.

Многочисленны, разумеется, пограничные случаи. Так, текст может быть на каких-то участках финитным, личным, на других — абсолютным. Ср.:

О тебе, о себе, о России <...> Мы все перед ней в ответе. Матерям — в отместку войне, Или в чайньи новой бойни, В любви *безуметь* вдвойне *И рожать* для родины двойней. А *нам* — *искупать* грехи Празднословья. *Держать* на засове Лукавую Музу. Стихи *Писать* не за страх, а за совесть.

В этом стихотворении Парнок срединный фрагмент (*Матерям... безуметь и рожать...*) лишь квазиабсолютен, а далее с ним сочинена уже отчетливо перволичная конструкция (*А нам... искупать... держать... писать...*).

А «Заглянуть» Бальмонта (№ 113) абсолютно почти полностью (включая название) и лишь в конце соскальзывает в личный план (опять-таки ввиду появления *нам*):

*Позабывшись, Наклонившись, И незримо для других, Удивленно Заглянуть, Полусонно Воздохнуть, — Это путь Для того, чтоб воссоздать То, чего нам в этой жизни вплоть до смерти не видать*⁵.

Но наиболее распространенный тип пограничности между зависимым ИП и абсолютным — это, конечно, длинные серии, подчиненные какому-то управляющему слову, но по мере удаления от него воспринимающиеся как все более автономные, практически абсолютные.

сказуемое, а подлежащее (хотя и определяющее морфологические признаки сказуемого: число, род) от него зависит. В дальнейшем, для простоты, в соответствующих случаях будет говориться о словах, управляющих инфинитивами.

⁵ К структуре этого текста мы вернемся на с. 38.

Таковы, например,

- две из четырех строф державинского «Снигиря» с десятком однородных инфинитивов:

*Кто перед ратью будет, пылая, **Ездит** на кляче, **есть** сухари;
В стуже и зное меч закаляя, **Спать** на соломе, **бдеть** до зари; Тысячи
воинств, стен и затворов С горстью россиян всё **побеждать?** **Быть**
везде первым в мужестве строгом Шутками зависть, злобу штыком,
Рок **низлагать** молитвой и богом; Скиптры давая, **зваться** рабом;
Доблестей быв страдалец единых, **Жить** для царей, себя **изнурять?***

- целые или почти целые строфы в «Евгении Онегине» (Какое низкое коварство Полуживого **забавлять**, Ему подушки **поправлять**...; см. №№ 24–28);
- фетовское «Я пришел к тебе с приветом...» с его четырьмя анафорическими *Рассказать* (зависящими от главного сказуемого *пришел*; см. № 53);
- и только что рассмотренное «О тебе, о себе, о России...» Парнок.

К вопросам экспансии инфинитивных структур, их длины и степени автономности мы вернемся в разделах 5–9.

3

Развитие ИП в русской поэзии восходит к очень ранним источникам: к «Слову о полку Игореве», где обнаруживается пять инфинитивных фрагментов, к народным песням (в частности, колыбельным), к силлабическим духовным стихам и виршевой поэзии XVII в. Но эта предыстория русско-го ИП⁶ остается за хронологическими рамками Антологии.

В XVIII в. силлабическое стихосложение постепенно уступает место силлабо-тонике, однако такой крупный поэт, как Кантемир (1708–1744), продолжает держаться силлабической традиции, в частности в своем ИП, каковое у него (да и в течение последующего столетия) обнаруживает четкую ориентацию на иностранные — французские и латинские — образцы⁷.

⁶ Небольшую выборку примеров см. в *Приложении 1*.

⁷ О французском влиянии на русское ИП см.: Жолковский 2005в.

У Кантемира нет целиком инфинитивных стихотворений, но в его сатирах многочисленны инфинитивные серии, опирающиеся — в классицистическом духе — как порицаемое, так и одобряемое поведение персонажей. Ср.:

*Склонности есть противно, чтобы мне **трусити**, При глупце
гордом для мзды век свой **проводити**. Или стихи **посылать** то
в Лондон, то в Вену, **Продавать** их за деньги, кто даст большие
цену <...> **Разве**, жизнь мне оставя, **играть** нову ролю, Скучая
Аполлоном, **преходить** к Бартолю? Пербирая там листы, **взять**
книги тяжель, Да с долгою епанчой в судах **мести** полы («Из Буа-
ло. Сатира первая», 1727–1729);*

*Добродетель лишь одна **может** нам **доставить** Покойну
совесть, предел прихотям **установить**, **Повадить** тихо **смотреть**
счастья грудь и спину И неизбежную **ждать** бесстрашно **кончину**
(«Сатира VII», 1739).*

Последующая поэзия XVIII в. богато разрабатывает эти возможности. Пример иронического изображения характерного персонажа⁸ — «Портрет» Ржевского (1763; № 3):

*...**Желать**; желав, **не знать** желанья своего. Что мило, то **узреть**
всечасно **торопиться**; Не видя, **воздыхать**; увидевши, **крушиться**-
ся. и т. д.*

Оригинальный ход делает Державин, который в своем «Снигире» (1800) переадресовывает подобное сатирическое ИП положительному герою (покойному Суворову), создавая новый игровой — амбивалентный — эффект.

В «Евгении Онегине» (см. №№ 24–28) немало традиционно характерологических строф, причем об Онегине (начиная с эмблематической первой строфы, см. выше) в том же ключе, что о Зарецком. Ср.:

*Как он **умел казаться** новым, Шутя невинность **изумлять**, **Пугать**
отчаяньем готовым, Приятной лестью **забавлять** <...> Невольной
ласки **ожидать**, **Молить** и **требовать** признанья, **Подслушать***

⁸ Чтобы различать нейтральное употребление слова *характерный* в смысле 'типичный' и специфическое, относящееся к классицистическим «характерам», во втором случае мы всегда будем ставить ударение: *харáктерный*.

сердца первый звук, **Преследовать** любовь, и вдруг **Добиться** тайного свиданья... И после ей наедине **Давать** уроки в тишине!

И

Умел морочить дурака И умного **дурачить** славно <...> Умел он весело **поспорить**, **Остро** и тупо **отвечать**, Порой расчетливо **смолчать**, Порой расчетливо **повздорить**, Друзей **поссорить** молодых И на барьер **поставить** их; Иль **помириться** их **заставить**, Дабы **позавтракать** втроем, И после тайно **обесславить** Веселой шуткою, враньем.

А в «Письме Онегина» (1831) происходит лирическая, от 1-го лица, апроприация дотолерантного, в 3-м лице, сатирического дискурса типа «Портрета» Ржевского:

...как ужасно **Томиться** жаждою любви, **Пылать** — и разумом всечасно **Смирять** волнение в крови <...> притворным хладом **Вооружать** и речь и взор.⁹

Очередной важный сдвиг в эволюции ИП открывает стихотворение Фета «Одним толчком согнать ладью живую...» (1887; № 55) — совмещением метапоэтического образа творчества с форматом абсолютного ИП.

За этим около 1900 г. следует мощный всплеск ИП, связанный, во-первых, с повальной эстетизацией «иноного» — и как «возвышенно-творческого», и как «аморально-декадентского», а во-вторых, с общемодернистской революцией в языковой практике, в частности — со стиранием граней как между изображаемыми объектами, так и между субъектом и объектом, что предрасполагает к абсолютному ИП как подрывающему традиционную субъектность (см.: Жолковский 2003; Жолковский, Смирнов 2004).

Новый подъем ИП приходит с поколением шестидесятников — у Ахмадулиной, Кушнера, раннего Бродского (см.: Жолковский 2000; 2004). В меньшей степени, но вполне явственно ИП представлено и в новейшей поэзии — у Льва Лосева,

⁹ Определенная роль в серьезном освоении ИП принадлежит монологу Гамлета «Быть или не быть...», впервые вольно переложенному Сумароковым (1748) и неоднократно переведившемуся на протяжении XIX и XX вв. (см. ниже с. 47–48, а также Жолковский 2000).

Алексея Цветкова, Ольги Седаковой (см.: Жолковский 2007), Тимура Кибирова¹⁰, Бориса Рыжего (см.: Жолковский 2005б), у же упоминавшегося Гандлевского и даже у прозаиков — Саши Соколова и Владимира Сорокина (см. Приложение 3)¹¹.

4

Если (следуя проповедскому принципу «все сказки — одна сказка») увидеть в ИП корпус однородных текстов, построенных по некоей инвариантной формуле, несущей (в духе теории Тарановского — Гаспарова и общей концепции «памяти жанра») определенный семантический ореол, то — согласно поэтике выразительности¹² — ИП можно рассматривать как своего рода поэтический мир, т. е. систему вариаций на единую центральную тему. Какую?

Говоря очень кратко, ИП трактует о некоей виртуальной реальности, которую поэт держит перед мысленным взором, о некоем ином, воображаемом «там». Это со- и противопоставляет ИП другому грамматически минималистскому стилю — назывному, который рисует описываемое как имеющее

¹⁰ Кибиров посвятил ИП семь абсолютно инфинитивных строф — стихотворение «Инфинитивная поэзия (по мотивам Жолковского)» (2005):

Сникерснуть Сделать паузу — скушать Твикс Оттянуться по полной Почувствовать разницу Попробовать новый изысканный вкус Быть лидером Мочить в сортире Не дать себе засохнуть Убить Билла-1 Убить Билла-2 Играть в Джек-пот — жить без забот Не париться Пиарить Клубиться Позicionироваться Защищать Монетизировать и растаможить Зажигать Бесстыдно, непробудно — И не такой еще, моя Россия, Бывала ты, не падая в цене!

¹¹ Пограничность поэтического и прозаического ИП — особая тема. Одним из эпиграфов к прозаической, но очень поэтичной «Школе для дураков» (Ann Arbor: Ardis, 1976) Саша Соколов взял фрагмент вроде бы сугубо научной прозы: список 11 инфинитивов — грамматических исключений, образующих мнемоническое четверостишие 4-стопного хорее:

Гнать, бежать, держать, обидеть,
слышать, видеть и вертеть,
и дышать, и ненавидеть,
и зависеть и терпеть.

Группа глаголов русского языка, составляющих известное исключение; ритмически организована для удобства запоминания.

¹² О поэтике выразительности см.: Жолковский, Щеглов 1996; 2016: 119–258.

место здесь и сейчас¹³. Общий семантический ореол всего корпуса ИП это — в неизбежно схематизирующей рабочей формулировке — «медитация о виртуальном инобытии».

Тем самым ИП оказывается носителем некоего обобщенно-размытого модального медитативного наклонения, не отраженного в грамматиках, которые сосредоточиваются на неавтономных инфинитивных конструкциях с более конкретными значениями — желательности, повелительности, невозможности и т. п. (ср. Золотова 1998: 465). Это особое наклонение, явившееся продуктом многообразной стихотворной разработки, для практической речи нехарактерной, можно считать вкладом поэзии в обогащение естественного языка¹⁴.

Каковы же типовые манифестации компонентов этой триады «медитативное — виртуальное иное — бытие»?

(1) Элемент «медитация» предстает в ИП в виде сослагательных глагольных форм с частицей *бы*, глаголов желания, созерцания, рассказывания, угадывания, воспоминания, веры, видения во сне, воображения, сочинения, творчества.

Хотел бы я разлиться в мире (Хомяков; № 35); *Весь день, в бездействии глубоко, Весенний, теплый воздух пить*, На небе чистом и высоком *Порою облака следить* (Тютчев; № 33); *Рассказать*, что солнце встало <...> *Что не знаю сам, что буду Петь*, — но только песня зреет (Фет; № 53); *Обманите меня... но совсем, навсегда... Чтоб не думать* зачем, чтоб не *помнить* когда... *Чтоб поверить* обману свободно, без дум <...> *И не знать*, кто пришел, кто глаза завязал <...> *А очнувшись, увидеть* лишь ночь и туман... *Обманите и сами поверьте в обман* (Волошин; № 155); *Хотеть*, *спешить*, *мечтать* о том ночами *И лишь ползти и не видеть* ни зги... <...> *И замечать* по неизменным звёздам <...> (Коржавин).

(2) Сема «виртуальное иное» отвечает за категории модальности, альтернативности, чужести, перемены, переме-

¹³ О назывном стиле с его классическими *Шепот, робкое дыханье... и Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...* см. Гаспаров 1997; Иванов 1981; попытку сопоставления двух стилей см.: Панченко 1993.

¹⁴ См.: Жолковский 2000; ср. аналогичное осмысление роли пастернаковских залогов: Жолковский 2005а [1985].

щения, превращения. «Иное» часто называется впрямую (ср. у Фета: *Одной волной подняться в жизнь иную <...> Чужое вмиг почувствовать своим*). Оно выступает в двух ипостасях: как возвышенный, идеальный (в частности, творческий) вариант собственного хабитуса или как сниженный, вульгарный, порочный, восходящий к нравоучительным портретам отрицательных характеров в сатирах, но в модернистской поэзии предстающий вполне приемлемым и даже желанным. Среди типовых воплощений «иногo» — самые разные варианты «другoсти»:

- уже названные характерные персонажи;
- женщины как носительницы особой женской доли;
- представители экзотических культур и идеологий (ср. ниже «Красногвардеец» Волошина; 1919; № 157);
- животные, как в «Весне» Багрицкого (1927; № 330; см. ниже);
- насекомые; ср. «Кавказской в следующей жизни быть пчелой...» Кушнера (1982):

*Кавказской в следующей жизни **быть** пчелой, **Жить** в сладком домике под синюю скалой <...> Не надыхался я тем воздухом, шальной <...> Пускай жизнь прежняя забудется <...> **летать** путем слепым, Вверяясь запахам томительным, роскошным <...> Пчелой кавказской **быть**, и только горький дым, Когда окуривают пчел, повеет прошлым;*

- и даже растения; ср. «Сосну» Мея (1845; № 68):

*Грустно, тяжело ей, раскидистой, **расти**: Все цветет, а ей одной лишь не **цветсти!** <...> Хочет в землю глубоко она **уйти** Иль, сорвавшись с извилистых корней, В небо **взвихриться** метелью из ветвей <...> Тяжело сосной печальной **расти**, Не **меняться** никогда и не **цветсти**, Равнодушным **быть** и к счастью и к беде, Но судьбою **быть** прикованным к земле, **Быть** бессильным — **превратиться** в бранный прах Или вихрем **разыграться** в небесах!*

(3) Третья составляющая формулы «медитация об инобытии» — это тема «бытия, жизни» (слова *жизнь, жить* относятся к числу частых в ИП). Она развертывается в картины жизненного цикла или типичного дня некого

типового персонажа, подаваемого в качестве более или менее характерного «другого» (как в примерах из Гандлевского, Блока, Бродского, Илличевского, Ржевского, Пушкина, Волошина, Кушнера), а также в мотивы хода времени, смерти/воскресения, засыпания/пробуждения, впадения в детство, возвращения на родину/домой. Мотив жизненного цикла охотно совмещается с растительной метафорой; ср., например, у Минского (№ 82):

*Желанней Нет счастья, как весною ранней **Завянуть** почкой молодой <...> **Увидеть** смерть надежд своих <...> **И лепесток за лепестком Ронять**, когда весь мир кругом Томится медленной кончиной!*

Разумеется, мотивы, представленные в ИП, не сводятся к манифестациям собственно инфинитивной тематики. Ее развертывание накладывается на разработку «локальных» тем, важных для данного текста¹⁵, хотя для ИП вроде бы и не обязательных, посторонних. Они поступают как из общего лирического репертуара (любовь; поэзия; пейзаж), так и из занимающей поэта конкретики (от объявления войны, как в «Грешить...» Блока, до обеспечения прожиточного минимума, как в «Устроиться...» Гандлевского), в свою очередь, подводимой под или накладывается на инфинитивные и общелирические мотивы. Некоторые типично инфинитивные темы одновременно являются и общелирическими (смерть, созерцание, иное), а другие естественно к ним возводятся. Так, резервуаром самого разного «инога» может служить пейзаж; к числу общелирических тем, облюбленных ИП, можно отнести и названные выше типовые манифестации «другости».

5

Структурным и неизбежно семантическим аккомпанементом очерченной выше инвариантной темы является стремление одновременно и к минимализму, единичности, замкнутости, и к максимализму, мощи, экспансии, всеохватности.

¹⁵ О понятии локальной темы см.: Жолковский, Щеглов 1996: 18, 126, 128, 293.

Эта двоякая тенденция присуща ИП в силу его характерной синтаксической энергетике. Его основу составляет одна-единственная грамматическая категория, к тому же лишенная параметров лица, числа и времени, но она берет на себя доминантную роль сказуемого и в этом качестве старается распространить свое предикативное господство на как можно больший синтаксический и лексический материал, чему неопределенность времени, числа и т.п. как раз способствует. Помимо семантической установки на всеохватность, длинные инфинитивные серии несут и важную формальную функцию, создавая своей повторностью четкий композиционный стержень текста. Эта функция приобретает особое значение в модернистскую эпоху ввиду отказа от традиционных структурирующих средств: строфики, метра, рифмы — и, в пределе, перехода к верлибру.

Итак, в согласии со своей центральной темой, ИП проникает, пусть мысленно, в некий виртуальный мир и пытается охватить целое инобытие, чему и служит нанизывание многочисленных инфинитивов и/или зависящих от них слов. Но эта экспансия уравнивается установкой на минимализм: инфинитивы остаются гомогенными, чаще всего сочинительно однородными (впрочем, иногда они надстраиваются друг над другом, создавая подчинительную «двухэтажность», о чем ниже); иногда вся инфинитивная серия укладывается в рамки единого периода (т.е. одного, пусть очень сложного, предложения); стихотворение повествует об одном дне одного персонажа или о едином, упрощенно-типичном жизненном цикле.

Применяются и другие способы совместить экспансию с редукцией, например, насыщение серий инфинитивов всего нескольких строк (как в каждой из коротеньких частей минидialogии Саши Черного «Два желания»), причем иногда строк, развивающих тему «небытия», отсутствия, самозамаления, как в известном стихотворении Микеланджело по поводу его статуи «Ночь» и в сходной миниатюре Сологуба:

*Молчи, прошу, не смей меня **будить**. О, в этот век преступный
и постыдный **Не жить, не чувствовать** — удел завидный... Отрад-
но **спать**, отрадней камнем **быть** (перевод Тютчева; 1855);*

Не быть никем, *не быть* ничем, *Идти* в толпе, *глядеть*, *мечтать*, *Мечты не разделять* ни с кем, *И* ни на что *не притязать* (Сологуб; 1894; № 101).

Целой сюитой отрицаний, отказов и исчезновений предстает приведенное выше «В сумерках» Зенкевича, сочетающее инфинитивный минимализм (всего 3 инфинитива на текст из 82 слов) с нарочитым обилием подчиненных им зависимых слов и конструкций, в том или ином отношении отрицательных:

Не окончив <...> *Притушив* недокуренную <...> *Оставив* недопитым <...> *Ни с кем не попрощавшись*, незамеченным <...> *уйти* <...> *опавшими листьями*, *Мимо* <...> *С перебойми* <...> *И раствориться* <...> *не услышав* <...> *без сожаленья вскользь* <...> «Его уже больше нет...».

В каком-то смысле обратный случай сочетания минимализма с максимализмом — не умиротворенного ухода, а страстного настаивания на безразличии — являет «Тоска по родине! — Давно...» Цветаевой (1934, опубл. 1935):

Мне совершенно все равно — Где совершенно одинокой **Быть**, по каким камням домой **Брести** с кошелкою базарной <...> *Мне все равно*, каких среди Лиц **ощетиниваться** пленным Львом, из какой людской среды **Быть** вытесненной — непременно — <...> *Камчатским медведём без льдины* Где не **ужиться** (и не тицусь!), Где **унижаться** — мне едино. Не обольщусь и языком <...> *Мне безразлично* — на каком Непонимаемой **быть** встречаемым!

6

Характерная тропика ИП служит реализации его основных установок — как собственно смысловых, так и синтаксических. ИП тропогенно по своей природе, будучи в этом смысле одним из наиболее органичных проявлений общепозитической установки на мета-форизм = пере-носность = «езду-в-незнаемое».

Наиболее активен в тропеическом отношении элемент «виртуальное иное», создающий необходимое сопряжение

двух далековатых идей: «реального своего» и «мыслимого другого». Коренится эта оппозиция уже в самой неопределенности субъекта действия — принципиальной в абсолютных инфинитивных конструкциях (*Грешишь бесстыдно, непробудно...*) и близких к ним безлично управляемых (*Отрадно спать, отрадней камнем быть*), несколько менее острой — в инфинитивных рядах с контекстно проясняемым субъектом:

Светить всегда, светить везде, до дней последних донца, светить — и никаких звезд! Вот лозунг мой — и солнца! (Маяковский; 1920)

Модально-альтернативное мерцание лирического «я» ИП — одновременно «человека вообще» и более или менее конкретного «другого» — задает некий метафоризм первой степени, каковой может далее наращиваться, например, приписыванием неопределенному субъекту «чужих» характеристик. Так, у Блока вслед за по-декадентски двусмысленным, но все же приемлемо «своим» *грешишь* появляются явно «чужие» предикаты вроде *обмерить* и *переслюнив купоны* <...> *в тяжелом завалиться сне*, указывающие на типового «русского мещанина».

Устремление от реального своего к виртуальному чужому обладает богатым потенциалом переносности.

В плане смежности перенос может реализовываться буквальным — пусть мысленным и даже метафорическим — пространственным перемещением:

Одной волной подняться в жизнь иную (Фет); *Перенестись туда, где ливень* (Пастернак); *Из зала прыгнуть в полотно* (Симонов); *Так жить, как едут эти вот на дачу* (Межиров); *Возить «налево» лес и щебень* (Гандлевский).

Часто это осуществляется с помощью соответствующих готовых предметов — транспортных средств: фетовской *ладьи*, пастернаковской *пролетки*; подразумеваемого у Межилова и Гандлевского грузовика, подверженного *качке* океанского лайнера у Бродского.

В плане сходства перенос предрасполагает ко всевозможным приравниваниям — параллелизмам, наложениям, сравнениям, метафорам, метаморфозам.

Два основных способа переноса в иное переплетаются друг с другом: *поднявшись в жизнь иную*, фетовский *избранный певец* и сам становится/оказывается иным. Так взаимодействие метафорического принципа с метонимическим образует ядро инфинитивной образности и, как правило, подразумевает метаморфозу — виртуальное превращение в иное.

Инфинитивные структуры тяготеют и к гиперболе. И само «иное», и модальное устремление к нему часто мыслятся как нечто «бóльшее»: возвышенное, далекое, мощное (*подняться, прыгнуть, светить всегда*) или как «преувеличенно меньшее» (*отрадной камнем быть*). Собственно, гипербола встроена уже в характерную для ИП однородно-перечислительную структуру, коннотирующую «множественность, интенсивность». В строках типа пастернаковской *Опять трубить, и гнать, и звякать* интенсивность перечисления вторит интенсивности перечисляемых действий, а в соловубовском «Не быть никем, не быть ничем...» та же перечислительность акцентирует установку на самоумаление.

Описание более конкретной инфинитивной тропики может идти по многим признакам — тематическим, синтаксическим, версификационным, собственно тропологическим. Рассмотрим основной тип — моносубъектные приравнивания, т. е. такие, где субъект инфинитивов, переносно отождествляемый с кем-то или чем-то другим, совпадает с лирическим субъектом — подразумеваемым «я» стихотворения¹⁶.

¹⁶ Многочисленны, разумеется, и случаи несовпадения лирического (= авторского) и инфинитивного субъектов, когда описываемое подается «объективно», «вчуже», ср.:

Начнет зима бахвалиться Своими тарабарами — Гудеть, свистеть, подсвистывать <...> Как книгу перелистывать Полей покровы снежные (Дружинин, «Зима»; 1949);

Закон качелей велит Иметь обувь то широкую, то узкую, Времени то ночью, то днем, А владыками земли быть то носорогу, то человеку (Хлебников, «Закон качелей велит...»; 1912; № 207).

Из моносубъектных конструкций будут рассмотрены, за несколькими исключениями, лишь неантропоморфные метафоры. Что касается метафор антропоморфных, т. е. отождествляющих субъекта с другими лицами, то они покрывают почти все «обычное» ИП — от имплицитных случаев (типа «Грешить...» Блока) до явных, ср.:

Здесь быть царем, там умереть на плахе! Царем, владеть судьбою ста племен, Быть богом их, их зримым провиденьем (Хомяков, «Ермак»; 1825–1826).

Выделим три характерных для ИП сюжета (охотно перетекающих друг в друга): протейческое всемогущество субъекта; любовное тяготение к объекту желаний; и тотальную фиксацию на таком объекте. Обладая сильным тропогенным потенциалом, они наглядно демонстрируют взаимодействие смежности, сходства и гиперболики.

7

Протейческая экспансия лежит в зоне пересечения всех трех установок — на смежность, отождествление и преувеличение. Характерный пример — «Желание» Хомякова (1827; № 35):

*Хотел бы я **разлиться** в мире <...> Звездою в сумрачном эфире Ночной
светильник свой **зажечь** <...> Хотел бы с тучами **скитаться**
<...> **Жить** ласточкой под небесами, К цветам **ласкаться** мотыльком
<...> Как сладко было бы в природе То жизнь и радость **разливать**,
То в громах, вихрях, непогоде Пространство неба **обтекать!***

Мощное устремление субъекта во внешний мир гиперболично по определению и генерирует мысленные превращения в разнообразные природные объекты (звезду, ласточку, мотылька), сопровождающиеся аккумуляцией необходимых свойств в виде инфинитивных метафор (*разлиться, зажечь, скитаться, обтекать* и т. д.). Опорой этого метаморфического порыва служит не менее последовательная установка на смежность, реализуемая соответствующими предложениями (*в мире; в... эфире; с тучами; под небесами; к цветам; в природе; в громах, вихрях, непогоде*) и инфинитивами, среди которых особенно интересны смежностные (*разлиться в, скитаться с, ласкаться к, разливать в, обтекать*).

Наивная прямолинейность хомяковского стихотворения сделала его законной мишенью для пародирования, ср. «Желанье поэта» Козьмы Пруткова» (1854; см. ниже с. 89). Интересная особенность этой пародии — обнажение в заключительном четверостишии самого принципа метаморфозы и скрытой метапоэтической темы оригинала:

*Как сладко было б на свободе **Свой образ** часто так **менять** И, век
скитаясь по природе, То **утешать**, то **устрашать**.*

Любопытный негативный комментарий к проблематике протеического ИП — «Зачем» Бенедиктова (1857; № 38):

*Зачем **смотреть** с восторженной любовью На лилию чужого цветника, Где от нее не суждено судьбою Мне **оторвать** ни одного цветка? И для чего пленяться мне картиной, Когда она — чужая, не моя? Иль **трепетать** от песни соловьиной, Где я **поймать** не в силах соловья? Зачем зарей я **любоваться** стану, Когда она сияет надо мной, И знаю я, что снизу не достану Ее лучей завистливой рукой? Зачем мечтам напрасным **предаваться**? Не лучше ли рассудку место **дать**? О, да! к чему прекрасным **увлекаться**, Когда — увы! — нельзя им **обладать**?*

ИП здесь достаточно интенсивное, но интересным образом преимущественно вопросительное и даже отрицательное. Напрашивается мысль, что объявленной «рационалистической, антипоэтической» теме на формальном уровне соответствует обращение привычной инфинитивно-тропеической парадигмы вспять — ее субверсивная редукция. Вопросительно-отрицательные инфинитивы и управляющие ими предикаты последовательно подрывают стандартные связи по смежности (речь идет о неотрывании цветка, непоимке соловья, недосыгаемости лучей зари и т. п.). Отвержению подвергается и ключевая в ИП вокабула «чужой»: *И для чего пленяться мне картиной, Когда она — **чужая, не моя...***? Всему этому деконструктивному кластеру вторит систематический и полный отказ от метафорики¹⁷. В целом перед нами еще один вариант купирования свойственной ИП экспансии теми или иными средствами (вспомним негативность Микеланджело и Сологуба).

Невзирая на Пруткова и Бенедиктова, полвека спустя Брюсов обращается к той же протеической тропике, формально обогащая ее деепричастными конструкциями, а тематически — мотивами модернистской рефлексии (*смерть*;

¹⁷ Кстати, это стихотворение Бенедиктова, в частности, строчка *Зачем зарей я **любоваться** стану...*? — возможный источник гумилевских стихов, в значительной мере инфинитивных: *Но что нам **делать** с розовой зарей <...> Что **делать** нам с бессмертными стихами? Ни **съесть**, ни **выпить**, ни **поцеловать**...* («Шестое чувство»; 1921). Однако Гумилев совершает свой отказный вираж в начале стихотворения, чтобы в финале все-таки пропеть хвалу искусству.

сон бытия; сознавать) и ее ницшеанско-нарциссического преодоления.

*Я желал бы рекой **извиваться** По широким и сочным лугам,
В камышах незаметно **теряться**, **Улыбаться** небесным огням
<...> **Раскатиться** дорогой веселой К молодой суете городов <...>
Я хочу и по смерти и в море **Сознавать** свое вольное я! («К самому себе»; 1900; № 135).*

Метаморфозы в духе Хомякова (превращение в реку и до рогу) сопровождаются соответствующей гиперболической экспансией в плане смежности (*извиваться по; теряться в; улыбаться... огням*). Финал же совмещает экспансию с минималистским возвратом назад: бросок в чужой внешний мир диалектически совмещается с регрессивным уходом в свое «я».

Замена/завершение протеической экспансии регрессивной/смертью/воскресением — естественные экзистенциальные поправки к романтическому гипероптимизму типа хомяковского.

Пример последовательно регрессивного варианта ИП — клюевское стихотворение 1928 г.; процитирую два начальных четверостишия:

***Вернуться** с оленьего извоза, С бубенцами, с пургой в рукавицах,
К печным солодовым грозам, К ржаным и щаным зарницам. К черемухе белой, — женке, К дитяти — свежей поляны.*

Текст открывается программным абсолютным инфинитивом *Вернуться*, причем возвращение к предметам и существам своего, домашнего мира совершается из внешнего мира, но это мир природы, противопоставленный дому лишь пространственно и риторически: в ценностном отношении *олений извоз, бубенцы, пурга и рукавицы* дороги русофильствующему субъекту ничуть не меньше. Богатую метафорику определяет вчитывание *гроз, зарниц, черемухи и поляны* в предметы быта (*печку, хлеб, щи*) и в фигуры членов семьи (*женки, дитяти*). В результате, несмотря на обращение траектории вовнутрь, интенсивные смежностные контакты отчасти как бы сохраняют внешнюю направленность (к... *грозам, к... зарницам, к... черемухе, к... полян[е]*).

Особенно эффектна пограничная между лесом и домом метонимия/метафора/гипербола *с пургой в рукавицах*, одомашнивающая, миниатюризирующая, но не отменяющая реальную пургу помещением ее в рукавицы. Знакомый нам смежностный предлог «с» появляется сначала в отложительном значении (*с извоза*), затем в присоединительном (*с бубенцами*), далее следует оригинальное переносное присоединение (*с пургой в рукавицах*), и лишь после этого *грозы* становятся уже чисто метафорическими.

Тот же предлог «с» является структурным стержнем начального четверостишия ахматовской «Последней розы» (1962):

Мне с Морозовою класть поклоны, С падчерицей Ирода плясать, С дымом улетать с костра Дидоны, Чтобы с Жанной на костер опять. Господи! Ты видишь, я устала Воскресать, и умирать, и жить.

Протеическая экспансия субъекта выражается в мысленном примеривании ролей четырех знаменитых героинь. Метафоричны инфинитивы (*класть поклоны, плясать, с дымом улетать*), а имена героинь вводятся смежностным предлогом «с», создавая переносный образ не столько превращения в них, сколько совместных с ними действий. Таков, во всяком случае, эффект, задаваемый первыми двумя строчками, в 3-й же наступает, наконец, слияние: выражение *с дымом улетать* применимо ведь и к самой Дидоне, не говоря о полноте воображаемого слияния даже и раздельных дымов.

В общем сюжете «Последней розы» протеическая экспансия трактуется под знаком типичного для ИП экзистенциального цикла «жизнь — смерть — воскресение» (ср. выше «К самому себе» Брюсова)¹⁸, причем, в соответствии с мадригальным тоном стихотворения, порядок экзистенциальных предикатов кокетливо (*я устала*) обращается вспять: *воскресать — умирать — жить*.

¹⁸ С точки зрения оппозиции «экспансия/редукция», эта триада диалектична — воскресение преодолевает редуцирующую окончательность смерти.

Наложение протеической экспансии на тот же экзистенциальный цикл и переплетение смежности с метаморффикой пронизывают и стихотворение Седаковой «Стансы четвертые. Памяти Набокова. 3» (1979–1980):

*Как странно: **быть, не быть, потом начать / немного быть; сличать и различать,** / как бабочка, летающий шатер / с углом и лампой, с линиями штор, / **кончать** одно и **думать** о другом, / как облако, **наполнить** целый дом, / **сгуститься** в ларчик, **кинуться** в иглу / и вместе с ней **скатиться** в щель в углу.*

Инфинитивная структура почти абсолютна, если не считать вводящего ее оборота *Как странно*, впрочем, безличного. Неожиданный порядок экзистенциальных глаголов: *быть — не быть — быть* — ... мотивирован пересмотром гамлетовской формулы, проходящей и в других стихах «Стансов». Сравнений два: *как бабочка* и *как облако*, причем бабочка сама является эмблемой метаморфизма, каковой далее материализуется — превращением безличного субъекта в *ларчик* и в *иглу*. Характерным образом семантика глаголов (инфинитивов), осуществляющих эти метемпсихозные превращения, включает наглядный смежностный компонент (*сгуститься в; кинуться в*), подготовленный рядом аналогичных предикатов (в особенности, *наполнить дом*). В финале смежность выходит на передний план: очередной экзистенциальный шаг (*скатиться в щель в углу*) предпринимается, так сказать, не в составе иглы, а *вместе с ней*. Причем остается двусмысленным, означает ли это символическую смерть или бессмертие — с опорой на мотив смерти Кощея, спрятанной в ящике, с его разнообразным содержимым и, наконец, в игле. Цикл в целом принимает вид: «жизнь — смерть — жизнь/неодушевленность — смерть/бессмертие», опять-таки диалектически совмещающая экспансию и редукцию.

8

Наряду с протеизмом экстенсивного типа — превращением во множество разных объектов, в ИП распространена и другая гиперболическая тенденция — к перерастанию

интенсивного смежностного любования одним объектом в полное отождествление с ним. Назовем этот тип случаев любовным тяготением. В роли «виртуального иного» выступает тут не целый мир, а некий единичный объект.

Иногда метаморфоза индуцируется, по принципу подражательного желания, той любовной энергией, которой заряжен сам объект, вернее, смежная пара объектов. Пример — начало стихотворения Саши Черного «Послание второе» (1908).

Хорошо сидеть под черной смородиной <...> И следить за тучками легкомысленно-легкими. Хорошо объедаясь ледяной простоквашей <...> Смотреть с веранды глазами порочными, Как дворник Пэтэр с кухаркой Агашей Угощают друг друга поцелуями сочными. Хорошо быть Агашей и дворником Пэтэром <...> Начав с конца роман перед вечером, Окончить утром — дуэтом хранения.

От серии смежностных инфинитивов (*сидеть под; следить за; смотреть, как*) сюжет переходит к мысленной метаморфозе (*Хорошо быть...*). Этот скачок совершается под магнетическим воздействием наблюдаемого любовного контакта, описанного к тому же в общих для обеих сторон терминах — гастрономических (о себе: *Хорошо, объедаясь ледяной простоквашей*; о них: *Угощают друг друга поцелуями сочными*).

Любовная фиксация на объекте не обязательно носит эротический характер. В «Ученике» Цветаевой (1921; № 302) она предстает в виде не менее тропогенной преданности священной фигуре Учителя:

Быть мальчиком твоим светлоголовым, <...> За пыльным пурпуром твоим брести в суровом Плаще ученика. Улавливать <...> Твой вздох животворящ <...> Победоноснее Царя Давида Чернь раздвигать плечом <...> от всей земной обиды Служить тебе плащом <...> Быть между спящими учениками Тем, кто во сне — не спит <...> Уже не плащ — а щит! <...> И <...> первым Взойти на твой костер.

ИП здесь практически абсолютное, причем длинная серия (7 инфинитивов) покрывает текст от первой до последней

строки. Стихотворение читается как почти сознательное упражнение во все более интенсивном наращивании контакта вплоть до попытки полного отождествления с желанным объектом (*мальчик — ученик — плащ — щит; брести за — улавливать — служить — первым взойти*), которая искусно готовится метонимикой и метаморффикой (*за... пурпуром твоим — в плаще — служить плащом — уже не плащ, а щит!*). Завершающий гиперболический ход парадоксально совмещает метаморфозу со смежностью: цветаевская героиня не столько превращается в Учителя, сколько опережает, оттесняет, заменяет его на его судьбоносном костре.

Что касается собственно любовных сюжетов, то имитаторское заряжение эротической, т. е. по определению смежностной, энергией не обязательно ограничивается фиксации на одном выделенном объекте. Оно охотно совмещается и с множественной протейческой экспансией, иконизируя тем самым еще и гиперболический потенциал любви как орудия размножения. Яркий пример — «Весна» Багрицкого (№ 330):

*Уже, окунувшийся В масло по локоть, Рычаг начинает **Акать и окать** <...> Приклеены к стеклам Влюбленные пары, — Звонит палисандр Дачной гитары: — Ах! Вам не хочется ль Под ручку **пройтись**? <...> Мне любви традиции Жадной игры: Гнездовья, берлоги, Метанье икры... Но я — человек, Я — не зверь и не птица; Мне тоже хочется Под ручку **пройтись**; С площадки **нырнуть** <...> В набитое звездами **Решето**... **Обрызгать** молоками Шучью икру; **Гоняться за рыбой** <...> Чтоб, волком трубя <...> Далекую **течку** Ноздрями **ощупать** <...> **Кружиться над птицей, Сигать** кожаном **И бродить за волчицей, Нырять, подползать И бросаться** в угон, — Чтоб на сто процентов **Исполнить** закон <...> **И поезд, крутящийся** В мокрой траве, — Чудовищный **вьюн** **С фонарем в голове!** <...> **И поезд от похоти** Воет и злится: <...> **Хотится! Хотится!***

Мотив *Под ручку пойтись* восходит к известному инфинитивному стихотворению Северянина («Еще не значит быть изменником...»; 1914; № 242), но приняв, в отличие от ряда пародистов, его смежностный сексуальный напор

всерьез, Багрицкий развертывает его в картину тотального эротизма. Миметическое заражение начинается с зависти к *влюбленным парам* в вагоне (*Мне тоже хочется*) и приводит к длинной серии метаморфоз субъекта-человека в «Другого», каковым он по определению не является (*Я — не зверь и не птица*). Субъект мысленно (*хочется* — это, в сущности, сниженный до элементарной похоти вариант хомяковского *Хотел бы я*) превращается в *рыбу, птицу, кожана* (летучую мышь), *волка*... Метаморфозам, как обычно, предшествует интенсивная, т. е. гиперболическая, смежностная устремленность: от *под ручку пройтись* субъект переходит к *нырнуть* в звездное небо, а далее следуют уже непосредственно сексуальные инфинитивные контакты — копии природных (обрызгивание икры молокой и др.). Картина замыкается перебрасыванием эротической тропики на сюжетную рамку — на поезд, представляющий, к тому же, в дополнение к миру человеческих отношений и миру природы, мир индустрии. Эта финальная метафора («похотливый *поезд* — *чудовищный вьюн с фонарем в голове*») подготовлена в начале текста эротизированным образом рычага (который *начинает Акать и окать*). К проведению темы через все возможное разное предрасполагает задача довести присущий любовной теме гиперболизм до логического предела — объявления его законом природы (*Чтоб на сто процентов Исполнить закон*).

Тот же глубинный принцип — сочетать минималистскую однонаправленность любовного тяготения с многоадресностью протеической экспансии — организует тропику внешне непохожего стихотворения Седаковой «Неужели и мы, как все, как все...» (1986):

Неужели и мы, как все, / как все / расстанемся? <...> Не меньше, чем ивы вырастать у воды, / не меньше, чем воды / следовать за магнитом звезды, / и чем камень опускаться на дно, / чем пьяный Ли Бо заглядывать / в желтое, как луна, вино, / любящие быть вместе — / неужели мы расстанемся, как простые скупцы и грубияны?

Стержневым тропом стихотворения является сравнение лирического «мы» с четырьмя парными объектами внешнего

мира по свойству «любить быть вместе». Его самоочевидная смежность («любить» и значит «хотеть быть вместе») подкрепляется далее проекцией на пары тяготеющих друг к другу явлений, а также дополнительными сцеплениями между членами разных пар. Действительно, вода соединяет две (а имплицитно и три) первые пары, магнитное/земное тяготение — вторую и третью, звезды/луна — третью и четвертую, соотношения звезда/вода и луна/вино — вторую и четвертую. При этом первая пара задает горизонталь, вторая — движение вверх, третья — движение вниз¹⁹, а четвертая включает человека, готовя переход к *мы*. Сочетание головоломной инверсии (нормальным был бы порядок *Неужели мы, любящие быть вместе не меньше, чем ивы...*) с начальным эллипсисом напрягает конфликт между тенденцией к разрыву структуры (= иконическому образу «расставания») и героической попыткой ему противостоять (*неужели...?*).

Апелляция ко «всем» разным явлениям окружающего мира (деревьям, камню, воде, луне, звездам, луне, вину, поэзии) призвана сообщить любви статус универсального закона, как у Багрицкого. Разница не только в том, что там речь идет о беспроблемном весеннем вожделении, а здесь о возможности расставания, но и в том, что старательно аргументируемому «закону любви» противостоит не менее универсальный «закон распада» (*расстанемся, как все, как все*). Вопрос в том, какой из двух законов окажется сильнее²⁰. Налицо опять борьба экспансии и редукции.

9

Еще одним способом совместить центростремительную любовную фиксацию (= редукцию) и центробежный протеизм (= экспансию) является восходящий к античности сюжет

¹⁹ В строчке *и чем камень опускаться на дно* не исключена отсылка к финалу инфинитивного стихотворения Анненского «Три слова» (опубл. 1923; № 88): *Но чтоб уйти, как в лоно вод В тумане камень упадет, Себе лишь тыгостным паденьем Туда на дно, к другим камням.*

²⁰ Подробно об этом стихотворении см.: Жолковский 2007д.

с сильным упором на синекдохичность: «превращение субъекта в набор атрибутов/компонентов желанного объекта».

Наглядный пример такого сосредоточения на атрибутике объекта — стихотворение Львова «Ода ХХ к девушке своей» (1794; перевод из «Анакреонтеи», № 8).

*Я же в **зеркало** твое Пожелал бы **превратиться**, Чтобы **взор**
твой на меня Беспреданно **обращался**; Иль **одеждой быть** тво-
ей <...> Или, в **воду** претворясь, **Омывать** прекрасно **тело** <...>
Иль твоими б я желал **Быть сандалами**, о дева! Чтoб хоть неж-
ною своей Жала ты меня **ногою**.*

Смежностный и минималистский порыв к любимой реализуется путем мысленного максималистского превращения в разнообразные предметы ее туалета (зеркало, одежду, обувь, косметику), близкие к ее телу. Инфинитивы мотивированной таким образом серии более или менее равномерно распределены между метаморфическими и смежностными актами (*превратиться, быть — омывать, умастить*); но некоторые смежностные предикаты (*обращался на, жала*) остаются не охваченными инфинитивностью. Тема метаморфозы задана впрямую мифологическими отсылками (опущенными в цитате) и употреблением в качестве первого же инфинитива глагола *превратиться*. Структурная схема здесь в принципе та же, что и в протеизме хомяковского типа, только вместо нацеленности на все мироздание имеет место фиксация на одном предмете любви, а роль составляющих целого достается не небу, рекам, птицам и т. п., а деталям обихода возлюбленной.

Неожиданным образом сходна организация XIX сонета из «Цветов зла» Бодлера, в переводе Бальмонта — «Гигантши» (см. в связи с № 93):

*Полюбил бы я **жить** возле юной **гигантиши** бесменно, Как у **ног**
королевы ласкательно-вкрадчивый **кот**. Я любил бы **глядеть**, как
с душой ее **плоть** расцветает <...> Заглянув, **угадать**, что за
мрачное пламя блистает В этих влажных **глазах** <...> **Пробегать**
на досуге всю **пышность ее очертаний**, **Проползать** по уклону ее
исполинских **колен** <...> Я в тени ее **мощных грудей** задремал бы,
мечтая, Как у склона горы **деревушка** ютится **глухая**.*