

Об одном футуристическом стихотворении Б. Лившица (сонет-акростих «Матери»)

Как известно, поэзия Бенедикта Лившица футуристического периода (конец 1911–1914 гг.) отличается заметной сложностью, в которой кроется не только эстетическая провокация, но и реализация различных семантических, синтаксических и фонетических возможностей поэтического языка. Сонет-акростих «Матери» (1913) не является исключением.

МАТЕРИ

Сонет-акростих

Так строги вы к моей веселой славе,
Единственная! Разве Велиар,
Отвергший всех на Босховом конклаве,
Фуметой всуе увенчал мой дар?

Иль это страх, что новый Клавдий-Флавий,
Любитель Велиаровых тиар,
Иезавелью обречется лаве —
Испытаннейшей из загробных кар?

Люблю в преддверье первого Сезама
Играть в слова, их вероломный друг,
Всегда готовый к вам вернуться, мама,

Шагнуть назад, в недавний детский круг,
И вновь изведать чистого бальзама —
Целебной ласки ваших тихих рук [Лившиц 1989: 65].

Прежде всего, бросается в глаза, что текст (в соответствии с жанром сонета) делится на две части, однако различительным признаком становится критерий понятности / непонятности: первые два четверостишия являются своеобразной загадкой, когда как последние катрены — ясным обращением к матери.

Начнем с лексического комментария. Велиар — в иудаистской и христианской мифологиях демоническое существо, дух небытия, лжи и разрушения, не-Бог; в христианстве — антогонист Иисуса Христа, эквивалент сатаны, отличающийся внутренней пустотой и несущественностью [см. ст. С. С. Аверинцева в Мифы I: 227–228]. См. в Библии: «...какое общение праведности с беззаконием? Что общего у света с тьмою? Какое согласие между Христом и Велиаром? Или какое соучастие верного с неверным?» (2 Кор. 6, 14–15). В третьей строке содержится отсылка к картинам Иеронима Босха, на которых художник часто изображал группы людей, предающихся грехам («Страшный суд», 1504; «Воз сена», 1500–1502; «Сад земных наслаждений» 1500–1510, правая створка). Конклав — собрание кардиналов для избрания Папы Римского. Это слово употреблено здесь в переносном значении — «многолюдное собрание», а с учетом картин Босха — «собрание грешников». По-видимому, «конклав» появляется в стихотворении из-за того, что на некоторых картинах художник изображает людей в красных одеждах, которые могли ассоциироваться с красной кардинальской мантией («Несение креста», 1490–1500; «Несение креста» 1505). В центральной части известного триптиха «Воз сена» изображена процессия: воз сена, запряженный дьяволами, за которым едут император и Папа (в соответствующем красном одеянии). Одевание Папы отзовется во второй строфе: «Любитель Велиаровых тиар...». Фумета (фумата) — благовонное курение, оповещающие о результатах выбора Папы. Цвет дыма — белый или черный — зависит от результата голосования. Поскольку в стихотворении фуметой увенчивает Велиар, то мы можем предположить, что здесь имеется в виду черный дым (символика черного цвета вообще характерна для изображения дьявольского пространства).

Под Клавдием-Флавием (вторая строфа) подразумевается римский император Флавий Клавдий Юлиан (Юлиан Отступник;

331/332–363)¹, известный тем, что на государственном уровне пытался возродить традиции язычества и выступал против христианства. Иезавель — жестокая жена израильского царя Ахава; ставши царицей, возродила идолопоклонство. Ее имя сделалось синонимом всякого нечестия. Ср. в Библии: «...ты попускаешь жене Иезавели, называющей себя пророчицею, учить и вводить в заблуждение рабов Моих, любодействовать и есть идоложертвенное. Я дал ей время покаяться в любодейнии ее, но она не покаялась» (Откр. 2, 20–21). Была выброшена из окна и растоптана лошадьми (4 Цар., 9). Слово «лава», по-видимому, употребляется в стихотворении в двух смыслах: и как огненная адская лава, на которую обречена Иезавель, и как конная лава — способ атаки, в результате которой царица погибла [Мордерер 1990: 93].

О чем же говорится в первой части стихотворения? С нашей точки зрения, Лившиц пытается реконструировать представления матери о поэтическом даре. Сочинение стихов уподобляется отступлению от веры ради язычества (Клавдий-Флавий, Иезавель), сделкой с дьяволом (Велиар увенчивает дар поэта) и грозит загробными муками. Поэтическую усложненность первых двух строф также можно прочесть в свете представлений матери: четверостишия при первом прочтении кажутся непонятными и, видимо, такими же непонятными (и потому опасными) их должна воспринимать мать поэта. Иными словами, непонятность поэтического творчества для матери поэт передает эффектом непонятности строк для читателя.

¹ Ср. ошибочный комментарий П. М. Нерлера: «Клавдии и Флавию — римские дивности, правившие в 14–96 гг. н. э. К ним принадлежали известные своей жестокостью императоры Калигула и Нерон» [Лившиц 1989: 565]. Правильная расшифровка принадлежит В. Я. Мордерер [Мордерер 1990: 93]. Отметим, что неверный комментарий был дан из-за того, что Лившиц нарушает принятый порядок названия императора, во всех текстах он фигурирует как Флавий Клавдий Юлиан. Интересно, что такой же порядок имен, как и у Лившица, встречается в романе Д. С. Мережковского «Юлиан-отступник»: «Август Клавдий Флавий Юлиан взшел на обрыв...» [Мережковский 1990: 174].

Заключительные терцеты сонета Лившица противопоставлены предыдущим строфам. Прежде всего, они понятны уже при первом прочтении, язык в них становится прозрачным. Во-вторых, в них поэт объясняет, что его поэтический талант является не сделкой с дьяволом, — это всего лишь «игра в слова». Более того, появляется (выглядящее пародийным) теплое обращение к матери, признание важности ее роли в детстве как утешительницы.

Конечно, смысл первых двух строф не перечеркивается финалом стихотворения, в тексте создается своеобразная семантическая пульсация: начало стихотворения не дает возможности полностью поверить в последние фразы, а конец стихотворения, в свою очередь, смягчает религиозную образность первых четверостиший.

Смысловое развертывание текста подкрепляется литературными ассоциациями и языковыми играми. Помимо того, что перед нами — сонет-акrostих, своеобразным двигателем всего текста становится семантическое наполнение имени матери: Теофилия — «любящая Бога» [Мордерер 1990: 93]. По-видимому, именно в противоположность значению имени в сонете возникает образ Велиара (не-Бога). Благодаря такой игре, в тексте возникает оппозиция правоверной матери и отступившего от веры сына, для которого место Бога занимает «игра в слова».

Следует также отметить, что текст Лившица отталкивается от «Bénédictio» Бодлера, стихотворного проклятия матери сыну [Мордерер 1990: 92, 95]. Поэт, проклятый матерью («Такую гадину кормить! О, правый боже, // Я лучше сотню змей родить бы предпочла»), в противовес неудачной земной жизни приближен к Богу («Пред ним на небесах сияет звездный трон», «Я знаю, близ себя ты поместишь поэта») [Бодлер 1965: 23–26]. Связь с французским стихотворением держится не только на содержании (приближение к Богу в сонете оборачивается приближением к дьяволу), но и на том, что его заглавие Лившиц мог воспринять как обыгрывание собственного имени.

Понятность финала также не отменяет литературной игры. С одной стороны, в последних строках мы можем видеть своего рода пародию на обращенные к матери исповедальные стихи Блока. См., например, следующие строки: «Я посадил мой светлый рай // И оградил высоким тыном, // И в синий воздух, в дивный край // Приходит мать за милым сыном» (1907) [Блок II: 261]. В таком контексте нетрудно заметить, что у Лившица «рай» меняется на дьявольское пространство, «милый сын» — с учетом претекстов — становится в глазах матери чуть ли не изгоем, а ситуация разъединения матери и героя предельно усиливается. Здесь, однако, дело скорее не в конкретных текстуальных переключках, а в том, что футурист Лившиц, отталкиваясь от символизма, моделирует иное литературное мышление, в котором прямые исповедальные обращения к матери невозможны.

С другой стороны, финал сонета может быть связан с психоанализом. Интерес к теме детства и роли матери мог возникнуть у Лившица под влиянием идей З. Фрейда. В «Полутораглазом стрельце», вспоминая свои встречи с Маяковским в 1913 г., поэт назвал себя «прошедшим хорошую школу фрейдизма» и вспомнил о том, как проанализировал в духе психолога часто цитируемую Маяковским строфу Северянина [Лившиц 1989: 425–426]. История психоанализа в России подтверждает возможность увлечения поэта (см.: Эткинд 1994; показательны, в частности, слова Фрейда 1912 г. о том, что в России «началась, кажется, подлинная эпидемия психоанализа» [Эткинд 1994: 9]). Стихотворение Лившица, таким образом, обретает еще одну грань — влияние психологических идей того времени, а обращение к матери оттеняется психоаналитической подкладкой.

Теперь, когда основной смысловой контур стихотворения намечен, следует вернуться к первым строфам. Тожество дьявольского мира и поэзии можно конкретизировать — речь идет не просто

о стихах, а о футуризме. Комментаторы предлагают сравнить «Босхов канклав» с двумя фрагментами воспоминаний поэта [Лившиц 1989: 619, 702]. В первом случае речь идет об описании мастерской братьев Бурлюков в Чернянке: «На полу <...> босховой кухней расположились ведерца с разведенными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами ...» [Лившиц 1989: 326]. Второй фрагмент относится к 1914 г. и связан с решением поэта отойти от футуризма: «Я не сказал <...> о твердом намерении осенью же выйти из «пандемониума Иеронима Нуля», в который выродилось наше содружество...» [Лившиц 1989: 536]². Как мы видим, в «Полутораглазом стрельце» футуризм, пусть и иронично, становится частью дьявольского мира. Точка зрения, моделируемая в сонете, по-видимому, может быть соотнесена со следующей фразой из мемуаров: «В сознании обывателя Бурлюки, Ларионов, Матисс, Кульбин, Пикассо, Гончарова сливались воедино в сплошную бесовщину» [Лившиц 1989: 370].

Если в послании «Матери» описывается преломленный в далеком от литературе сознании футуристический мир, то мы можем уточнить смысл второй строки. У нас есть все основания полагать (несмотря на странность такого предположения), что *Велиар* — благодаря частичному фонетическому сходству — семантически тождественен *Велимиру* и, соответственно, речь идет о Хлебникове. Аргументы в пользу подобного прочтения таковы. Во-первых, в разбираемом сонете напрямую декларируется принцип «игры в слова».

² «Пандемониум Иеронима Нуля» (1918) — название произведения киевского друга Лившица В. Маккавейского. Интересно, что в поэме под влиянием сонета «Матери» возникает Велиар: «Вчера ли мелос был интимен, // О, Велиаре нежных бар, // Чьих велеречий глас прокимен // Круглился лунами лабар?» [Маккавейский 2000: 186]. Семантическая связь поэта и Велиара неслучайна: в стихах Лившица поэт увенчивается велиаровой фуметой и таким образом связывается с дьяволом. Влияние разбираемого сонета сказалось также в том, что Маккавейский в 1916 г. написал свой сонет-акростих матери [Маккавейский 2000: 36].

Указанные выше претексты подтверждают, что в послании «Матери» эта игра полностью реализуется, и в таком контексте ономастической игре ничего не противоречит.

Во-вторых, известно, что Хлебников воспринимался Лившицем как главный поэт современности. Здесь можно привести цитату не из поздних мемуаров, а из почти синхронного публицистического выступления «Копролитический монумент» (1914), в котором говорится: «Конечно, только совершенное непонимание поэзии Хлебникова, только принижение его гениального словотворчества до уровня простых суффиксологических опытов может привести к подобному выводу. Великая заслуга Хлебникова — открытие жидкого состояния языка, и что более этого открытия связано с общей концепцией футуризма? <...> На грани четвертого измерения — измерения нашей современности — можно говорить только Хлебниковским языком» [ПЖРФ 1914: 103]. Как мы видим, для Лившица Хлебников — глава новой литературы, и уникальный статус поэта переносится в стихотворение (однако в «дьявольском» пространстве Велимир становится Велиаром). В таком контексте необходимо рассмотреть строку «Фуметой всуе увенчал мой дар». Ее прямого смыслового соответствия в жизни и творчестве Лившица не обнаруживается (так, Хлебников, насколько нам известно, не благословлял поэзию своего гилейского соратника), однако в «Полутораглазом стрельце» знаменитое описание рукописей Хлебникова предстает как откровение, одновременно и вдохновившее автора воспоминаний и повергнувшее его в ощущение собственной поэтической никчемности [Лившиц 1989: 334–337].

В-третьих, семантическое отождествление Велиара и Велимира, вероятно, было подсказано поэту произведением Хлебникова и Крученых «Игра в аду» (1912). Для стихотворения «Матери» наиболее актуальным оказался не текст поэмы, а ее заглавие, связывающее авторов с дьявольским пространством. Не менее важны и иллюстрации Н. Гончаровой. Осмелимся предположить, что рисунок на обложке является мотивирующим претекстом второй строки сонета-акростиха (см. *ил. 1*).



Ил. 1. [Крученых, Хлебников 1912].

Визуальный претекст становится особенно актуальным, если вспомнить, что для стихотворения важны полотна Босха.

Как мы видим, стихотворение включает в себе целый ряд литературных и культурных аллюзий, причем в тексте они виртуозно спрессованы. Теперь следует задаться вопросом — отражает ли стихотворение какие-либо обстоятельства жизни Лившица?

Основная тема стихотворения — конфликт матери и сына из-за его поэтического творчества, и, несмотря на обыгрывание претекстов, выражена она четко. Известные нам сведения о биографии поэта косвенно подтверждают возможность такого конфликта. Окончив в 1905 г. Ришельевскую гимназию (Одесса), Лившиц поступил на юридический факультет Новороссийского Университета, а в 1907 г. перевелся в киевский университет Св. Владимира. Почти наверняка выбор профессии был продиктован волей родителей. Поэт окончил учебное заведение лишь в 1912 г., хотя в то время университетский курс был рассчитан на четыре года. Причиной тому — участие в незаконной студенческой сходке в ноябре 1907 г., в результате которой поэт был исключен с правом восстановления через год. Родители, обеспокоенные революционными умонастроениями сына, отправили его к родственникам в Житомир (подробнее о перипетиях студенческой жизни поэта см.: Успенский 2012: 223–232). К тому времени, когда высшее учебное заведение было окончено, Лившиц успел стать футуристом. Подобные умонастроения — сначала революция, потом «непонятная» поэзия — вряд ли радушно воспринимались ортодоксальной еврейской семьи, глава которой посвятил себя коммерции. В таком контексте разбираемый сонет вполне достоверно отражает реальный конфликт.

Необходимо обратить внимание и еще на одно обстоятельство. В поэтическом послании конфликт матери и отца навязчиво сопровождается библейскими и религиозными образами. Мы полагаем, что в значительной мере в стихотворении проявляется еще и религиозный конфликт иудейской и христианской религии. Из-

вестно, что весной 1914 г. Лившиц принял крещение [РО ИРЛИ. Р I. Оп. 15. № 33: л. 1]; нет никаких сомнений, что христианские настроения возникли у поэта еще раньше. В этой плоскости увлечение христианством воспринимается как отступление от истинной религии (союз с Велиаром). При таком прочтении, однако, не удастся полностью объяснить образ Юлиана Отступника: по-видимому, он является примером человека, отрекшегося от религии вообще (а не от христианства). Скорее всего, именно поэтому он сравнивается с ветхозаветной Иезавелью, поклонившейся Ваалу.

Важность разлада с родителями косвенно подтверждается и в «Полутораглазом стрельце». Вспоминая о своих друзьях-футуристах, Лившиц дважды обратил внимание на ситуацию непонимания внутри семьи. В первый раз, когда описывал жизнь Бурлюков в Чернянке:

«Она <Людмила Иосифовна, мать Бурлюков — П. У.> почему-то питает ко мне великое доверие и, со слезами в голосе, допытывается у меня: — Скажите, серьезно ли все это? Не перегнули ли в этот раз палку Додичка и Володичка? Ведь то, что они затеяли теперь, переходит всякие границы. Я успокаиваю ее. *Это совершенно серьезно. Это абсолютно необходимо. Другого пути в настоящее время нет и быть не может. Хуже обстоит дело с отцом. Он разъярен: мальчики издеваются над ним. Стоило ли воспитывать их, на медные гроши учить живописи, если они занимаются такой мазней, да еще выдают ее за последнее откровение! — Я левой ногой напишу лучше!* — бросает он в лицо сыновьям и сердито хлопает дверью. Часа через три Давид приносит отцу пахнущий свежей краской холст. Ни дать ни взять, Левитан. — Вот тебе, папочка, в кабинет пейзажик. Старик угрожает паралич. У него уже был один удар, и его надо оберегать от всяких волнений. Давид за себя и за брата выполняет сыновний долг. Отец умилен...» [Лившиц 1989: 328–329].

Второй раз на сходную ситуацию мемуарист обращает внимание, говоря о другом поэте: «Маяковский — нежный сын и брат, это не укладывалось в им самим уже тогда утверждаемый образ горлана и бунтаря. *Мать явно была недовольна новой затеей Володи: ее*

смущала зарождавшаяся скандальная известность сына, еще мало похожая на славу» (курсив наш — П. У.) [Лившиц 1989: 425–426].

В этих отрывках Лившиц не только фокусирует внимание читателя на социальном неприятии футуризма, но и поднимает вечный вопрос отцов и детей. Однако принципиально важно, что именно эти эпизоды поэт запомнил и воспроизвел в мемуарах спустя много лет. Стоит также учитывать, что мемуарист вспоминает не подростков, а сложившихся, хотя и молодых, к 1913 г. участников культурного движения: Маяковскому уже 20 лет, Д. Бурлюку — 31, В. Бурлюку — 27, самому Лившицу — 26.

Стихотворное послание «Матери», с учетом приведенных случаев, уместно трактовать в психологическом ключе: внимание к разладу родителей и детей говорит о том, что Лившица неприятие родителей задевало и волновало.

Таким образом, сонет-акростих, обыгрывающий идеи Фрейда, сам поддается глубинной биографической и психологической трактовке. Если развивать эту мысль, то можно предположить, что обилие литературных аллюзий и претекстов объясняется не только футуристической разработкой литературного языка, но и способом замаскировать (вероятно, бессознательно) настоящие глубинные переживания. Сказанное вполне согласуется с характерным для поэзии Лившица принципом двойного кодирования эпизодов своей биографии, то есть с теми случаями, когда сказанное в стихах одновременно может как отражать взгляды или события жизни поэта, так и встраиваться, обыгрывать и развивать ту или иную литературную традицию.³

³ См. также: Успенский П. Футуристический пласт в «Эхиле» Бенедикта Лившица. К пониманию поэтического цикла // Сб. ст. по материалам конф. «Велимир Хлебников в новом тысячелетии». М., 2012 (в печати).

СОКРАЩЕНИЯ

Блок I–VIII — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. Орлова В. Н., Суркова А. А., Чуковского К. И. Т. 1–8. М., 1960–1963.

Бодлер 1965 — *Бодлер Ш.* Лирика. М., 1965.

Кручных, Хлебников 1912 — *Кручных А., Хлебников В.* Игра в аду. М., 1912.

Лившиц 1989 — *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания / Сост. Лившиц Е. К. и Нерлер П. М., подгот. текста Нерлер П. М. и Парнис А. Е. Л., 1989.

Маккавейский 2000 — *Владимир Маккавейский.* Избранные сочинения. Киев, 2000.

Мережковский 1990 — *Мережковский Д. С.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1990.

Мифы I–II — Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. Токарев С. А. Изд. 2-е. Т. 1–2. М., 2000.

Мордерер 1990 — *Мордерер В. Я.* Бенедикт Лившиц. «Игра в слова» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тез. и материалы конф. 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 90–95.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии наук.

ПЖРФ 1914 — Первый журнал русских футуристов. М., 1914. № 1–2.

Успенский 2012 — *Успенский П.* Киевский круг Бенедикта Лившица: 1907–1914 // Альманах «Егупец». Киев, 2012. № 21. С. 220–260.

Эткинд 1994 — *Эткинд А.* «Эрос невозможного». История психоанализа в России. М., 1994.