

Михаил Безродный

## WATCH THE BIRDIE!

...when the Nandi men are away on a foray, nobody at home may pronounce the names of the absent warriors; they must be referred to as birds. Should a child so far forget itself as to mention one of the distant ones by name, the mother would rebuke it, saying, "Don't talk of the birds who are in the heavens"

J.G. Frazer, *Taboo and the Perils of the Soul*, VI, §1

Принадлежность Марии Павликовской-Ясножеевской (1891–1945) и Марины Цветаевой (1892–1941) к одному – при всей спорности нижеследующих дефиниций – поэтическому направлению ("женская лирика...") и поколению ("...эпохи модернизма") – условие вполне достаточное, чтобы сделать поиск тематических перекличек в их стихах занятием заранее обреченным на успех. Много увлекательнее, однако, наблюдать иные совпадения – обязанные своим возникновением некоей глубокой общности поэтического мышления, общности, лежащей ниже уровня не только идиостилевых, но и собственно языковых различий.

Пример такого совпадения, с виду совершенно случайного, дает сопоставление двух стихотворных текстов: *Twe imie, nie wiem szemi...* (1912) Павликовской и *Имя твоё – птица в руке...* (1916) Цветаевой. Каждый являет собой рефлексию над именем собственным адресата-мужчины, каковое имя, в соответствии с известной традицией, запрещающей всуе помянуть сакральные и иные особо отмеченные в сознании говорящего имена, не произносится. В обоих случаях неназывание имени не было всего лишь данью этой традиции: отношение русской поэтессы к адресату ее стихотворения и в действительности граничило с культом; польскую же поэтессу связывала необходимость скрывать свою первую влюбленность от окружающих.<sup>1</sup>

Отказавшись от называния имени, Павликовская и Цветаева поступили сходно: заменили называние описанием – перечнем навесных имен-ассоциаций. Принципы же отбора и объединения этих последних

оказались у каждой резко отличными. Павликовская противопоставила ассоциации, так сказать, светлые (возвращающие в мир детства и гармонии) мотивам тревоги, страсти и смерти и построила текст как анациклический: светлые ассоциации сменяются темными, а те светлыми, причем воспроизведенными дословно, что заставляет ожидать появления темных и так без конца – процесс, моделью которого служит, например, г а д а н и е влюбленной девушки по лепесткам цветка. Цветаева же пошла по пути исчерпывающего описания имени в образах разных типов восприятия – зрительного, слухового, осязательного<sup>2</sup> и воспользовалась моделью з а г а д к и (ср. формулировки *Имя твоё – пять букв* или *Камень, кинутый в тихий пруд, Всхлипнет так, как тебя зовут*). Композиция ее стихотворения кумулятивна: ассоциации не чередуются, повторяясь, а накапливаются, все время новые, до тех пор пока имя уже более не поддается описанию, оно вызывает к произнесению, и этот искус едва удастся преодолеть – “расплыв” звуковую фактуру имени по финальному двустипию и заанаграммировав его в последнем слове текста. Даже там, где обе поэтессы пользуются одним риторическим приемом – анафорой ключевого понятия (*two/twoje imię* и *имя твоё*), говорить приходится скорее о различии: Павликовская чередует две формы притяжательного местоимения, соответствующие полярным группам ассоциаций (структура “или – или”), тогда как у Цветаевой пестикратное единоначатие служит целям кумуляции (структура “а еще и”).

Любопытно, что при всем содержательном и структурном несхождении польского и русского стихотворения первая “именная” ассоциация в каждом одна и та же:

*Two imię, nie wiem czemu, jest jak wróbel młody,  
i słodko jest go pieścić wzięwszy w obie dłonie*

*Имя твоё – птица в руке*

Столь разительное сходство (цветаевская строчка выглядит просто-напросто сокращенным переводом польского двустипия) наводит на мысль о взаимствовании. С ним-то мы и имеем дело: обе поэтессы черпали из одного источника.

Представляется, что мотив *имени как птицы в руке* возник в итоге взаимодействия двух пословиц:

(1) *słowko wyleci wróblem,  
a wrasa wołem*

слово что воробей,  
вылетит – не поймашь<sup>3</sup>

- |                                                                                      |                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| (2) Lepszy wróbel v ręku<br>[w garsci], niż gołąb<br>[kanarek] na sęku [na<br>dachu] | лучше синица в руке,<br>чем журавль в небе<br>[соловей в лесу] |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|

Из пословицы (1), восходящей к древнему представлению о крылатости слов (обсуждать его мифологические истоки бегло и второпях кажется невозможным, а в рамках настоящих заметок и ненужным), было усвоено употребление произносимого слова улетающей птице,<sup>4</sup> из пословицы (2) – образ птицы в руке, осмысленный как символ несомненного, подлинного и единственно ценного. Органичность сращения (1) и (2) обеспечивалась тем, что в обеих фигурирует "птица" и присутствует – в (2) более, в (1) менее явно – семантика ее "удержания". Было бы небольшим преувеличением сказать, что новый поэтический мотив уже существовал и в польском и в русском языке *in potentia*, а на долю наших авторов достались повивальные хлопоты.

Разумеется, не только они, особенно в "русском случае". Здесь в (1) и (2) называются разные птицы, и выбор в пользу какого-то одного слова – синица или воробей, при том что метрическая структура цветаевского текста вмещает любое из них, – нарушил бы баланс образно-смысловых потенциалов (1) и (2), равно участвующих в построении мотива. Употребление же обобщенного *птица*<sup>5</sup> не только закрепляет это равновесие, но и препятствует опознаванию источников. Препятствует, но не исключает его вовсе: так, формула птица в руке сохраняет свою "родовую" связь с (2), а на (1) неявно указывает пятая строка стихотворения: *Мячик, пойманный на лету – ср.: вылетит – не поймаешь*.

В "польском случае" положение облегчалось тем, что в (1) и (2) фигурирует одна и та же птица – *wróbel*, и Павловская оставляет этот образ, наделяя его эпитетом *młody* и увязывая с идущими вслед ассоциациями – реминисценциями беспечального детского бытия: *...próźnowanie nad błękitem wody [...] kot śpiący w podwórku, płotek i jabłonie [...] białony domek w słoneczną sobotę...* Такое "одомашнивание" мотива маскирует его истоки и оправдывает слова наивного удивления, которыми Павловская сопроводила сравнение имени с воробьем, – *nie wiem czemu*. Этому признанию можно доверять: польская, да и русская поэтика едва ли отдавали себе отчет в том, каким образом имя превратилось в птицу и далось им в руки.

## Примечания

- 1 Биографический комментарий см.: *Samozwaniec M. Złotnica niebieska*, Kraków, 1992, rozdz. "To ta pierwsza miłość, ale nie jedyna..."
- 2 Из многочисленных анализов этого текста выделим два: O.P. Nasty, "Tsvetaeva's Onomastic Verse", *Slavic Review*, 1986, vol. 45, N 2, 248–251 et. al.; J. Fagyno, *Введение в литературоведение*, Warszawa, 1991, 201–202.
- 3 Более известна в испорченном варианте: *слово не воробей...*
- 4 Представление о связи слова именно с *воробьем* отразилось в фольклоре многих народов. Обычно, однако, обыгрывается не "подвижность" этой птицы (как в приведенных русском и польском примерах), а ее "болтливость"; так, в немецком и ряде славянских языков (в том числе польском) имеется поговорка на тему "secret de polichinelle", гласящая: об этом со всех крыш [на крыше] воробьи чирикают (русский аналог: *трубят на каждом углу*).
- 5 Следует заметить, что уподобление табуированного имени "птице вообще" имело прецедент в референтной для Цветаевой литературе – ср. в стихотворении *Образ твой, мучительный и зыбкий...* (1912) Мандельштама:

Божье имя, как большая птица,  
Вылетело из моей груди