

Хроника заседания семинара «Проблемы поэтического языка»

под руководством д. ф.н. Н. А. Фатеевой

(http://www.ruslang.ru/?id=seminar_fateeva_chronicle)

21 ноября 2006 года состоялось расширенное заседание семинара «Проблемы поэтического языка» под названием «**Новая поэзия и новое в поэзии**». Сначала с докладом «**Стихосложение в современной поэзии**» выступил **д.ф.н. Ю.Б. Орлицкий** (РГГУ). В докладе был проанализирован широкий диапазон разнообразных стиховых форм, получивших развитие в русской поэзии конца XX-начала XXI века. Наряду с классическими силлабо-тоническими размерами, дольником и свободным стихом, в современной поэзии, по мнению докладчика, распространились вернувшиеся в литературу в решительно обновленном виде силлабика и имитации античных метров (русские гекзаметы и логоэды), а также принципиально новые типы стихосложения (например, так называемый гетероморфный стих), активно развивающиеся моностих (удетерон), палиндром, визуальная поэзия и т.д. Оппонентом докладчика выступил филолог, литературный критик, редактор отдела «Практика» журнала «**Новое литературное обозрение**» **И. Кукулин**. Он предположил, что «зона инновации» в поэзии в разные периоды может находиться на разных уровнях организации текста. В начале XX века формальные инновации в поэзии в значительной степени были связаны с «освобождением» стиха – возникновением верлибра, освоением дольника, акцентного стиха и пр. Именно из этой гипотезы исходил М.Л. Гаспаров, когда в исследовании стиха постсоветской эпохи связывал верлибр с авангардной поэзией, а силлаботонический стих – с эстетическим традиционализмом. **И. Кукулин** считает, что в современной поэзии «зона инновации» перемещается на выше- и нижележащие уровни стиха по отношению к метрике – на уровень композиции и на уровень фоники. Признаком поисков новизны в композиции являются многочисленные эксперименты современных поэтов с циклизацией и нежесткими регулярными структурами в отдельных произведениях. В стихотворениях Кирилла Медведева из книги «**Всё плохо**» (2001) периодически встречающиеся словосочетания «мне кажется», «мне действительно кажется» и т.п. ритмически организуют текст и одновременно являются «модальными операторами», которые обозначают отношение субъекта текста, «лирического “я”», к то-

му, о чем он говорит. В стихотворениях Дмитрия Воденникова конца 1990-х – начала 2000-х годов возникают многочисленные отсылки к предыдущим стихотворениям, связывающие все творчество Воденникова в единый гипертекст. Признаком поиска новизны, по мнению **И. Кукулина**, в фонике являются разнообразные опыты с паронимической аттракцией, которая приобретает новое значение, более существенное, чем аллитерации в традиционной поэзии. Пожалуй, заметил он, настало время даже создать рабочую классификацию разных видов паронимической аттракции, применяемых в новейшем стихотворчестве. В качестве двух полярных примеров он назвал форсированную звукопись в процитированных **Ю.Б. Орлицким** строках Дмитрия Голышко-Вольфсона (приемы звукописи у этого автора во многом наследуют аналогичным приемам у его учителя В. Сосноры) и звуковые «подхваты» в стихотворениях Ники Скандиаки. Кроме того, развивая мысль **Ю.Б. Орлицкого** о важности силлабических экспериментов в современной поэзии, **Кукулин** напомнил слушателям о так называемых «танкетках» — ультракороткой форме стиха, изобретенной поэтом Алексеем Верницким: это две строки, вместе составляющие 6 слогов, в первой должно быть 2 или 3 слога, во второй, соответственно – 4 или 3. Сочинение «танкеток» могло бы остаться забавой небольшого кружка, как это было с придуманными акмеистами «твердыми формами» «жора» и «боранат», однако благодаря Интернету получило эпидемическое распространение; танкетки пишут русскоязычные авторы из разных стран мира, а ставропольский поэт Сергей Сутулов-Катеринич написал в танкетках большую поэму «Пушкин. Осень. Шевчук», в трагипародийном ключе представляющую историю русской поэзии XIX—XX веков. Такое распространение ультракороткой жесткой формы, по мнению выступающего, заслуживает внимания и стиховедов, и социологов культуры.

По поводу реплики **И. Кукулина** о составе танкеток, **И. Чудасов** (Астрахань, дом-музей В. Хлебникова) заметил, что танкетка не обязательно складывается таким образом, что в первой строке 2 слога, а во второй – 4. Соотношение слогов может быть соответственно 3 и 3.

Вторым выступил поэт, д.филос.н., проф. **К.А. Кедров** (Академия поэтов и философов Университета Натальи Нестеровой). В своем докладе «Палиндронавтика – новая система стихосложения» он прежде всего отметил, что анаграмма, или монорифма, как поэтический прием явно обозначена в «Поэтическом словаре» А. Квятковского, однако как система стихо-

сложения она впервые проявилась в его поэме «До-потом-Ноя Ев-Ангел-ИЕ» (1978). Эта поэма – синтез анаграммы и палиндрома, который присутствует в ней как частный случай анаграммы. Метафизический смысл поэмы заключается в комбинаторно-лингвистическом превращении имени Озириса и других дохристианских богов в имя Христа. Композиционный остов поэмы, ее звуковая крестовина – слова «крест» и «Христ». Такая система стихосложения и названа **К. Кедровым** «Палиндронавтика». Это синтез анаграммы, палиндрома и комбинаторной лингвистики (позднее доведенной до совершенства в поэме **Е. Кацюбы** «Свалка»). Палиндронавтика, определил поэт и философ, — это система стихосложения, где звук и визуальный облик текста голографичны, или фрактальны, что наиболее полно соответствует смыслу метаметафоры. Метаметафора, по Кедрову, это обратная перспектива в слове. Термин впервые использован им в предисловии к поэме А. Парщикова «Новогодние строчки» (журнал «Литературная учеба», 1984). Сама же метаметафора первый раз появилась в поэме **Кедрова** «Бесконечная» (1960): *Я вышел к себе / через-навстречу-от / и ушел под /воздвигая над.* В кругу будущих метаметафористов это явление было обозначено им как «мистериальная метафора», переименованная в конспиративных целях в 1975 году в «метафору эпохи теории относительности» (на вечере трех метаметафористов в ЦДРИ, 1975). Таким образом, заключил Кедров, можно говорить о палиндронавтике как о метаметафорическом преобразовании стихосложения. Не менее важен, по мнению поэта, и его прорыв 1988 года к языковому воплощению отсутствующего текста (2006) — «Комментарий к отсутствующему тексту». Само понятие «отсутствующий текст» по своей природе метаметафорично. Палиндром является губкой, смывающей звуком звук, что в свое время отметил **В. Хлебников** в комментарии к «Перевертню». «Комментарий к отсутствующему тексту» дает возможность обозначить это поле пустоты, порождающее новые виртуальные смыслы. **Кедров** далее сказал, что в 1999 году в его поэме «Утверждение отрицания» им создан зримо исчезающий текст:

«Бог есть субстанция с бесконечным множеством атрибутов»

«Бог есть субстанция с бесконечным множеством...»

«Бог есть субстанция с бесконечным...»

«Бог есть субстанция...»

«Бог есть...»

«Бог...»

На последнюю часть доклада **К. Кедрова** сразу откликнулась **Д. Суховей**. Она коснулась того момента выступления, когда поэт демонстрировал собственный пустотный (в терминологии самого Кедрова – «отсутствующий») текст, снабжённый «эстетическим», а не «структурным» комментарием. Она заметила, что пустотные тексты, например, опыты **В. Гнедова** и **Г. Сапгира**, благодаря комментарию или включённости в контекст более крупного произведения, атрибутируются чаще как тексты, имеющие структуру и подразумевающие своим содержанием пустоту, т.е. вполне оформленное и осмысленное высказывание. Отсутствие текста у **Кедрова** и комментарий к этому отсутствию, по мнению **Суховей**, сообщают нам о структуре текста, в большей степени ориентируясь на интерпретацию пустой половины страницы как текста *случайного*, содержащего или не содержащего тех или иных эстетических свойств (о чём было сказано в докладе), однако же ни намёком не проясняющего ни своей структуры (возможный объём текста, поэтическая форма, ритмическая организация, наличие / отсутствие рифмовки), ни отнесённости к той или иной традиции воплощения пустоты (текст утраченный, изъятый, явно подразумевающийся и т.п.).

У **И. Чудасова**, наоборот, было больше замечаний к первой половине доклада **К. Кедрова**. Он сказал, что то, что поэт и философ называет комбинаторикой, по его мнению, уместнее называть метаграммой, прекрасные примеры которой дала в «Свалке» **Елена Кацюба**. Последний же комментарий к отсутствующему тексту вызвал у Чудасова ассоциации с известным произведением Г. Сапгира, в котором один сонет комментирует другой, и ему интересно выяснить, что было раньше... На это **Н. Фатеева**, ведущая семинар, заметила, что чаще всего в поэзии бывают параллельные озарения, которые проявляют себя на «воздушных путях» литературного творчества.

Последовавший далее доклад **Дарьи Суховей** (Санкт-Петербургский университет) назывался «Поэтика **Анны Альчук**». Анализу были подвергнуты тексты из книги **А. Альчук «Не БУ»** (2005), и на этом материале был продемонстрирован семантический потенциал так называемых «атомов» поэтического текста, каковыми были признаны мельчайшие значимые вербальные единицы (в том числе и группы букв, узнаваемые как часть какого-либо слова), структурирующие знаки (знаки препинания, само расположение элементов на странице для заданного чтения) и пробелы (в том числе и выраженные не пустым фрагментом между словами, а иными

способами – например, непарной скобкой или переменной регистра). Также в докладе рассматривались элементы палиндромии и образные связи языка как необходимые технические элементы для одного из инвариантов современного поэтического текста, каковым является корпус текстов Альчук первой половины 2000-х годов.

Основной вопрос **Д. Суховей** задала **Н. Фатеева**, для которой остался непонятным в лингвистическом плане термин «атом поэтического текста», поскольку за ним у докладчицы скрываются разнородные явления, которые лучше было бы дифференцировать. Она также заметила, что, изучая поэзию **А. Альчук**, пришла к выводу, что в текстах поэтессы всегда существуют варианты альтернативного чтения, придающие стихотворению объемность смысла.

Обсуждение доклада происходило при активном участии автора анализируемых текстов. Поэтесса и художница **Анна Альчук** (Москва) поблагодарила **Д. Суховей** за внимание к ее творчеству и за то, что та исследовала ее книгу стихов в столь широком контексте. **Альчук** отметила, что вначале, когда анализировалась конструктивистская составляющая ее стихотворений, у нее возникло опасение, что этим все ограничится, и приготовилась возражать, потому что это для нее совсем не главное. Но потом **Д. Суховей** стала говорить про интонационные ходы, про партитурный принцип записи стихов **А. Альчук**, что оказалось необыкновенно значимым для автора, поскольку, по ее мнению, музыкальная составляющая поэзии не менее важна, чем конструктивная. Кроме того, у **Суховей** были очень интересные наблюдения, связанные с влиянием на поэтический строй стиха японской поэзии, с попыткой выявить иероглифичность русского поэтического текста. Но особенно интересным **Альчук** показалось то, что молодая исследовательница нашла в ее текстах то, что не осознавалось самим автором, что проявилось в них бессознательно. Это, подытожила поэтесса, еще раз доказывает, что поэтический текст — открытая система, которая дает импульс к сотворчеству с читателем.

После перерыва был заслушан доклад поэтессы и редактора «Журнала ПОэтов» **Е. Кацюбы** «Поэзия – «зеркальный прах» мира» (на основе сайта «Зеркальная магия ДООСа» <http://lib.userline.ru/samizdat/36757>). Она сразу оговорила, что в данном сообщении не будет касаться «зеркальной формы», то есть палиндромов и текстов, воспроизводящих структуру отражения. На названном сайте такие тексты представлены стихотворениями

«Зеркало» К. Кедрова, «Самое краткое определение философа» С. Бирюкова и «В разбитом зеркале» Г. Сапгира. Идея данного доклада возникла из английского названия собственного стихотворения **Е. Кацюбы** «Апокрифическая история», в оригинале «Вариант» (1988), которое опубликовано в журнале «An Sionnach» (USA, Creighton University Press, 2006). Поэтесса считает, что, в принципе, любое поэтическое произведение, рассказывающее о сотворении мира, может быть названо апокрифом, поскольку апокриф — это текст не канонизированный в определенной религиозной системе, имеющий оттенок мистификации. Зеркальная же тема в поэзии безгранична, поэтому докладчица ограничилась рассмотрением только текстов поэтов, входящих в группу ДООС (Добровольное общество охраны стрекоз), образованную **К. Кедровым, Е. Кацюбой и Л. Ходынской** в 1984 году после появления стихотворения «ДООС» К. Кедрова. Стрекоза в данном случае — символ пребывания в двух мирах, так как половину жизни она проводит под водой — по ту сторону «зеркала» в виде хищной личинки, а затем полностью преобразуется и появляется «на этом свете» как воздушное существо, подобно поэту в момент вдохновения. Общая идея анализируемых стихотворений такова: создав мир по своему образу и подобию как некое целое и неделимое (волну), Творец затем совершенствует его, превращая в частицы; при этом в каждой частице отражается мир во всей своей полноте. Так, в поэме **Андрея Вознесенского** «Оза» (1964) возникает образ цельного, первоначального зеркала, размещенного на потолке и отражающего свадьбу в ресторане во всех бытовых подробностях. Но зрение поэта таково, что он смотрит в глубину вещей и видит мир дробным, состоящим из частиц. В стихотворении **Константина Кедрова** «Бемоль» (1987) небо прямо именуется образом зеркала: *Как образ зеркала взнесен над Петергофом, / чтобы обрушить вниз каскад зеркал...* Расколотое грозой небо-зеркало проливается вниз множеством капель-зеркал, которые отражаются в брызгах фонтанов, взлетающих ввысь. В стихотворении **Людмилы Ходынской** «Близнецы» (1994-98) сотворение жизни выглядит, как роды: *Мать зеркало родила – / нутро высветила отраженьем.* Но свет, поясняет **Е. Кацюба**, распадается на множество отражений на сетчатке глаза так же, как множится мир в фасеточных глазах стрекозы. Поэтому здесь мы имеем дело не с воображаемой реальностью, а с вполне осязаемой. **Кацюба** считает, что если у поэта контакт с материей — прикосновение пера к бумаге — минимален, то художник для создания нематериаль-

ного образа использует материальные непрозрачные вещи: холст, бумагу, краску, тушь. Мир как сложная система взаимных отражений дробного и целого возникает и в текстах художницы **Кристины Зейтунян-Белоус** (2006), в которых «Глаза дождя» – множество летящих капель-зеркал, превращающих лицо в лица, падают в зеркало-лужу, где отражается целое – лицо пешехода – и на мгновение с ним соединяются. В эссе композитора **Аллы Кессельман** рассматривается возникновение пространственных зеркал в музыке. Это антифоны, «основанные на эффекте разделения хора певчих на два полухория, располагавшихся друг против друга». Интересно отметить, заметила **Кацюба**, что в музыке зеркала, в отличие от словесных или нарисованных, имеют свойство времени: т.е. способность замедляться или ускоряться. Из зеркальных частиц-нот музыка возникает как нечто целое. В заключение поэтесса сказала, что в средние века зеркало относилось к магическим предметам. Считалось, что право на отражение целиком принадлежит Творцу. Ведь он создал мир и человека по своему образу и подобию, а Люцифер незаконно присвоил себе право создавать сходство. Ученые мужи Возрождения считали зеркало родственным фантазиям, которые искажают реальный мир, то есть разновидностью безумия. Наука постепенно постигала законы отражения и объясняла эффект зеркала результатом преломления лучей. Однако во все времена люди верят больше своим ощущениям, чем любым научным доказательствам. Поэтому можно говорить, что для поэтов группы ДООС зеркало и отражение сохраняют свою мистическую, то есть поэтическую сущность. Доклад очень понравился участникам семинара, поскольку идея зеркального отражения близка всем художникам слова.

Далее последовал доклад научного сотрудника дома-музея В. Хлебникова в Астрахани **И. Чудасова** под названием «**Крайние формы аллитерации в поэзии Б. Гринберга**». Главной мыслью докладчика был тезис о том, что в современной русской поэзии приём аллитерации доведён до предела в творчестве новосибирского поэта **Бориса Гринберга**. В его поэзии обнаруживаются не только тавтограммы, известные мировой литературе со времён античности, но и введены новые формы, приобретшие крайнюю степень ограничения: начальнo-концевые тавтограммы и, особенно, гиперлипограммы. Как минус-приём аллитерация реализуется в липограмме – стихотворном произведении, в котором намеренно подобраны слова, не имеющие в своём составе того или иного звука (буквы). Гипер-

липограмма – (своеобразный «минус-приём минус-приёма», если можно так сказать), почти предельная реализация аллитерации, при которой в произведении употребляются только определённые гласные (или согласные). Иными словами, это максимальный запрет на использование других гласных (или согласных). **И. Чудасов** подчеркнул, что гиперлипограмму в отечественную литературу ввёл **Б. Гринберг** (ср. его стихотворения под названиями «Лишь «И», «Мои «М» и др.), он же и дал этому феномену название. Что касается зарубежного опыта, то принято считать, что история гиперлипограммы начинается с 1836 года, когда Генри Ричард Вассаль-Фокс, третий Лорд Голландский, публикует в своей книге «Keepsake» трёхстраничную «Eve's Legende», в которой использует только гласную «е». Примеры подобного стихотворчества можно найти у украинского поэта Ивана Величковского в его книге «Млеко от овцѢ, пастыру належное...» (1691): *СлОвО плОтОнОснО / МнОгО плОдОнОснО*. В заключение молодой ученый сказал, что при анализе начально-концевых тавтограмм (и гиперглипограмм) представляется весьма перспективным применение фоносемантики.

Доклад **И. Чудасова** вызвал довольно оживленную реакцию зала. В-первых, возник общий вопрос: почему повторы гласных тоже рассматриваются докладчиком как аллитерации, а не как ассонансы, во-вторых, почему не принимается во внимание слоговая структура слова. Так, автор книги «Очерк фоностилистики текста» (М., 2006) к.ф.н. **Г.В. Векшин** отметил, что в русском стихе аллитерирующий элемент может быть противопоставлен ассонирующему не как подчеркнутая повтором консонантная часть слога его выделенной вокалической части, а как согласный гласному, и создается ошибочное впечатление, что повтор согласных может осуществляться в отрыве от механизма слогообразования. Затем **Д. Суховой** высказала пожелание, что было бы любопытно сверить концевые (и начально-концевые) тавтограммы (например, те же тавтограммы Бориса Гринберга) с парадигматическими возможностями языка, которые ограничивают фантазию поэта изначальной заданностью на тот или иной тип флексии в определённом падеже или глагольной форме. Любопытно проследить, — заметила она, — насколько поэту удаётся или не удаётся выскользнуть из рамок языка. На семинаре также присутствовал сам автор текстов — поэт **Борис Гринберг** (Новосибирск). На вопросы участников семинара о связи определенных повторяющихся букв (точнее, звукобукв) с заранее заданной

семантикой он ответил, что в каждом новом тексте у него может возникнуть не отмеченная ранее звукосемантическая связь и что он сам никогда не задумывался об этом, а просто писал стихи.

В конце заседания с докладом «**Музыка после всего**» — о **просодии в современной поэзии**» выступил В.В. Аристов — доктор физико-математических наук и поэт в одном лице. В своем докладе Аристов отметил некоторые особенности современного стихосложения и музыкальной организации стиха в ситуации «пост-постмодернизма». Он также особо рассмотрел негласные и явные системы запретов в классическом верлибре и примеры организации стиха нынешней западной поэзии. В заключение он проанализировал возможности «расширенного верлибра», открывающего новые перспективы соотношения «дискретного» и «континуального» компонентов выразительности: а именно, свободную строфику, взаимодействие ближнего и дальнего звукового порядка в стихотворном произведении, диффузную рифму и т.д. После доклада **В. Аристов** прочел свое новое стихотворение «**На углу вокзала Centrale**», которое можно читать, только переворачивая страницу с одной стороны на другую.

Затем аспирантка **Е.Ю. Марунина** (ИМЛИ), продолжая анализ современного «свободного стиха», рассказала о трудностях его перевода с французского языка на русский и обратно.