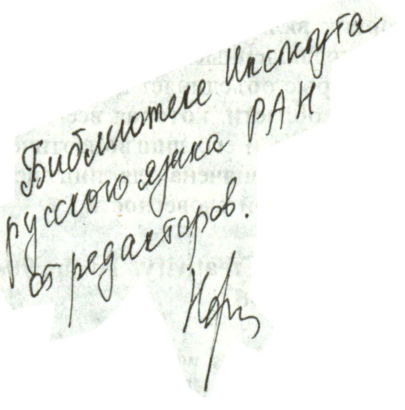
ЯЗЫК КАК ТВОРЧЕСТВО

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. В.В. Виноградова

ЯЗЫК КАК ТВОРЧЕСТВО

К 70-летию В.П. Григорьева



Москва
1996

4
Я-41

БИБЛИОТЕКА
ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА
ИМ. В.В. ВИНОГРАДОВА РАН
88083

Редакционная коллегия:

З.Ю. Петрова
Н.А. Фатеева

Рецензенты:

А.Н. Баранов
И.А. Гулова

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда
грант № 96-04-16238

Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева. М.: "ИРЯ РАН", 1996. 365 с.
ISBN 5-88744-015-5

Сборник включает в себя работы отечественных и зарубежных ученых, посвященные широкому кругу проблем поэтического языка, которые объединяет интерес к творческой функции языка — именно той области, которая всегда находилась в центре внимания В.П. Григорьева и его лингвопоэтической школы.

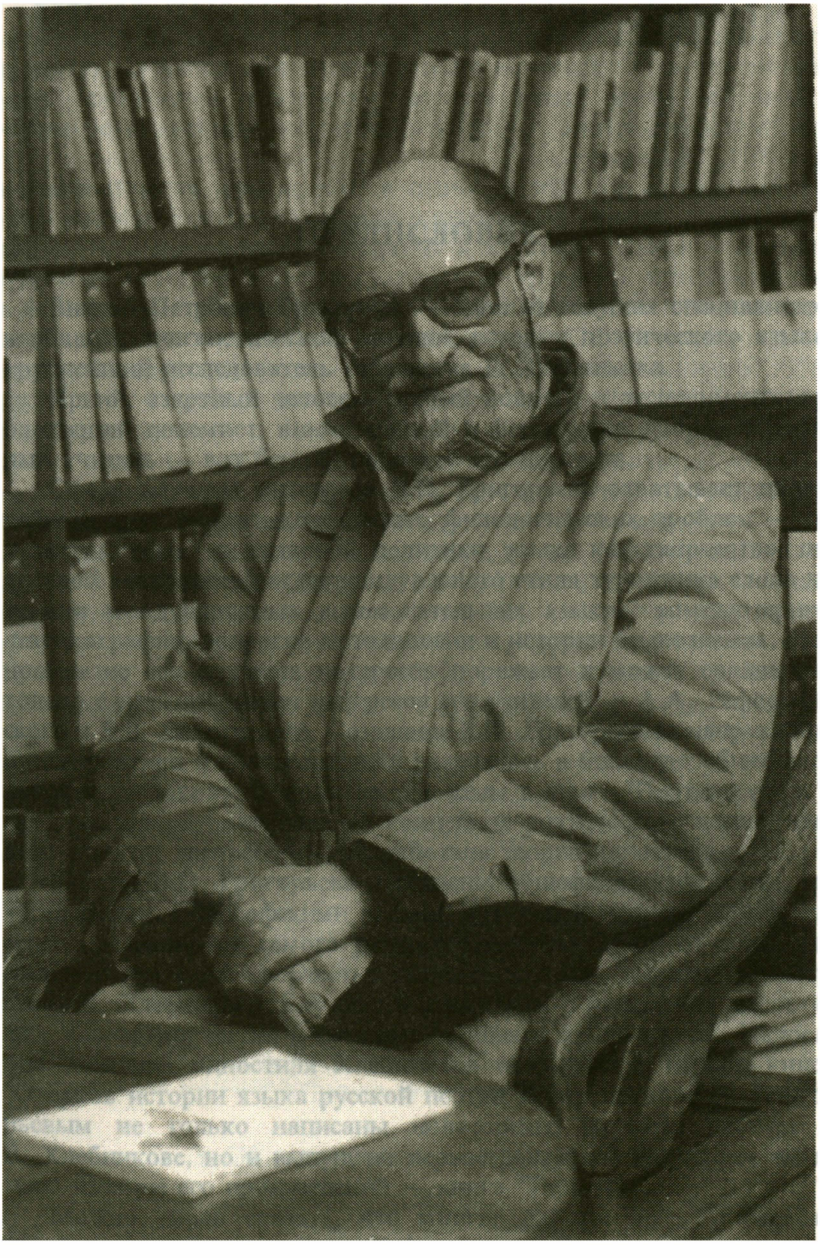
Книга предназначена для лингвистов, литературоведов, для всех любителей русской словесности.

Language as Creativity. To the 70-th anniversary of V.P. Grigorjev. Moscow, 1996.

The book includes works of Russian and foreign scientists devoted to different problems of the poetic language. They are united by the authors' interest to the creative function of language — the sphere which has always been the main field of research of V.P. Grigorjev and his linguopoetic school.

The book is meant for specialists in language and literature, for all those who love Russian literature.

© Институт русского языка РАН, 1996



ПРЕДИСЛОВИЕ

Виктор Петрович Григорьев — один из ведущих специалистов в области лингвистической поэтики, истории поэтического языка, крупнейший исследователь творчества В. Хлебникова.

Яркий, азартный человек, смелый новатор и экспериментатор, блестящий полемист, внимательный и бесконечно доброжелательный учитель — вот беглый набросок его портрета.

Сфера научных интересов В.П. Григорьева охватывает широчайший круг общеязыковедческих, филологических проблем — от культуры языка и языковой политики, языка как творчества, целостной интерпретации индивидуального стиля художника слова до теории международных вспомогательных языков, компьютерной лексикографии, вопросов методологии и истории языкознания. Разнообразие его научных интересов поражает и может сравниться только с многообразием интересов его учителей — А.А. Реформатского и В.В. Виноградова. Созданное В.П. Григорьевым направление лингвопоэтики и лингвоэстетики разрослось в большую общефилологическую школу. Основы ее заложены в книге "Поэтика слова", где предложена оригинальная концепция поэтического языка, введено понятие экспрессемы, разработана теория идиостиля.

Работы В.П. Григорьева насыщены общефилологическими, эстетическими, философскими идеями, которые вызывают живой интерес гуманитариев самого разного профиля. Одной из основных сфер его научного творчества является изучение индивидуального стиля В. Хлебникова. Ему посвящены книги "Грамматика идиостиля", "Словотворчество и смежные проблемы языка поэта". Целостное описание идиостиля Хлебникова помещено в первой книге "Очерков истории языка русской поэзии XX-го века". В.П. Григорьевым не только написаны новаторские научные работы о В. Хлебникове, но и выпущено первое доступное широкому читателю издание его произведений — книга "Творения".

Можно смело сказать, что многие работы В.П. Григорьева стали классикой отечественной филологии. Под его руководством подготовлен многотомный коллективный труд "Очерки истории языка русской поэзии XX-го века", в ходе работы над которыми

стала очевидна необходимость наметить новые перспективы изучения поэтического языка на стыке лингвистики, поэтики и эстетики языка. Так возник целый комплекс проблем под названием "лингвистическая эстетика", который является сегодня предметом изучения В.П. Григорьева.

Настоящий сборник включает в себя работы отечественных и зарубежных ученых, посвященные широкому спектру проблем поэтического языка. Тематика и материал исследований отличаются разнообразием, но все их объединяет интерес к вопросам языковой креативности — именно той области, которая всегда находилась в центре внимания В.П. Григорьева и его лингвопоэтической школы.

Сборник охватывает три круга проблем. Статьи первого раздела, "Проблемы велимироведенья", соединяют в себе интерес к творчеству Хлебникова с разработкой общих проблем поэтического языка и знакомят читателей с различными актуальными вопросами отечественного и зарубежного велимироведенья.

Второй, самый большой, раздел, "Поэтика слова в поэзии и прозе", охватывает несколько проблемных планов изучения поэтического языка и индивидуального стиля: формальные и семантические преобразования (словотворчество, тропика, грамматические категории), жанрово-коммуникативная структура текста, сопоставительное изучение идиостилей. Все статьи этого раздела отличаются новизной предмета и материала исследования, многие из них посвящены эстетике слова в авангарде.

Последний раздел посвящен пунктуации в стихотворной речи.

Думается, что нам удалось собрать в этой книге интересные и актуальные работы, которые дадут дальнейший импульс в разработке проблем лингвистической поэтики.

Книга предназначена для лингвистов, литературоведов, для всех любителей русского слова.

Статьи М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой, Н.А. Кожевниковой, З.Ю. Петровой, Е.М. Брейдо, О.И. Северской, Н.А. Фатеевой, В.Н. Виноградовой И.И. Ковтуновой, Е.А. Некрасовой написаны в рамках работы над грантом РГНФ № 95-06-17133 "Основы лингвистической поэтики"; статья Н.Н. Перцовой также выполнена при поддержке гранта РГНФ № 96-04-06374.

ПРОБЛЕМЫ ВЕЛИМИРОВЕДЕНИЯ

Х. Баран

ЗАМЕТКИ О ХЛЕБНИКОВЕ (3-7)[1]

Материалы небольшого фонда Велимира Хлебникова в РНБ (ф. 1087 — в дальнейшем мы ссылаемся на единицы хранения), по распоряжению передавшей их туда Н.Н. Новицкой (Николаевой)[2] долго закрытые для исследователей, сейчас в некоторой степени уже введены в научный оборот. Ряд прозаических текстов впервые был напечатан Н.А. Зубковой [1988]; те же произведения, вместе с подборкой стихотворений, вошли в приложение к ее недавнему изданию воспоминаний Давида Бурлюка [Хлебников 1994]. Отдельные тексты опубликованы Е.Р. Арензоном [1985], Р.В. Дугановым (в сборнике прозы — [Хлебников 1988]), а также нами [Баран 1993: 54–68; Baran 1993]. Неопубликованным остается большое количество черновых материалов, среди которых встречаются наброски будущих художественных произведений и научных статей, записи вычислений, выписки и т.п. К сожалению, некоторые автографы этого фонда сохранились в сильно поврежденном виде, что усугубляет трудности, обычно связанные с прочтением хлебниковского текста. В целом ряде случаев полная транскрипция, а значит и реконструкция художественного строя данного отрывка и его связей с другими произведениями Хлебникова оказывается невозможной. Однако, учитывая установку будетлянина на смысловую емкость и осложненность, мы считаем необходимыми публикацию и анализ и таких текстов — даже не полностью расшифрованных. В настоящих заметках мы публикуем и комментируем несколько фрагментов из этого корпуса материалов.

3. Об одном историческом экскурсе

На двух листах отрывного календаря за 1909 г. Хлебников делает ряд записей. Приводим их транскрипцию:

---

[1] Заметки 1, 2 см. в сборнике в честь Н.И. Харджиева (в печати, изд. "Радикс").

[2] См. описание фонда в: [Отчет: 57–58].

герб "Задора"
дочь Яна
за трокско<го> воеводу Гастольда.
а у Гастольда Станислав
Мартын Довгалл<ис>
Гедройц

Мстислав Удалой
Редедя
Довгайло
Доггелло
Долгорукий.
Бархатная книга Гнесецкого.
Староста Виленских замков
держал стор<ону> Ягайла с Кейстутом
в Вильне соорудил костел св. Михаила или Николы
Битва под Великомиром.
1386 в Кракове крестился
Война Сигизмунда против Свидригайла
хорунжий Ян получил Довгаллесь — могучий
сын Яуна трокского воеводы

(ед. хр. 32, л. 2об.–3)[3]

В этом отрывке выделяются две группы лексем: с одной стороны, несколько общеизвестных древнерусских имен (*Мстислав Удалой, Редедя, Долгорукий*), а с другой — ряд польских и литовских собственных имен и топонимов. Во второй группе привлекают внимание взаимосвязанные *Довгайло, Доггелло, Довгалл<и>с* и *Довгаллесь*. При просмотре энциклопедического словаря Брокгауза — Эфрона (источника, к которому Хлебников часто обращался) обнаруживается наличие небольшой заметки о литовском дворянском роде *Довгялло* (том 10, с. 836), но здесь отсутствует часть тех сведений, которые мы встречаем у Хлебникова. Целесообразность поиска в генеалогических источниках подсказана упоминанием "Бархатной книги", т.е. книги дворянских родов, впервые изданной Николаем Новиковым (1782). Однако в этом справочнике отсутствуют данные о польской и литовской шляхте: очевидно, словосочетание "бархатная книга" используется Хлебниковым как имя нарицательное, соответствующее понятию "путеводитель по знатным родам".

Более успешными оказываются поиски сведений о Довгяллах на польском языке. Просмотр ряда основных источников показывает,

[3] Отдельные места в автографе наслоены друг на друга; предложенное нами прочтение основано на сопоставлении с источником (см. ниже).

что текст Хлебникова представляет собой выписки из изданного в Липецке Яном Непомуценом Бобровичем труда "Herbarz polski", который является дополненным и расширенным изданием знаменитой "Korony Polskiej" священника-иезуита *Каспра Несецкого* (1682–1744). Отметим, что появление многотомного справочника Несецкого (1728–1744) сыграло большую роль в развитии польской генеалогии, а в свою очередь осуществленное Бобровичем новое издание (в 10 т., 1839–1846) сделало справочник Несецкого широко доступным (см. Dworzaczek 1959: 112–114). Записи Хлебникова по существу являются цитатами из следующей статьи:

> Довгялло, герб Задора. Этот герб приобрел в Гродле для себя и для рода своего троцкий воевода Хавнул, или, как именуют его другие, Явно. До Унии лубельской был он старостой виленских замков, которые потом передал литовскому князю Ягайле, держа его сторону против Кейстута: впоследствии, возведенный Ягайлом в ранг виленского наместника, поехал как сват к королевне польской Ядвиге. Крестился в Кракове вместе с другими литовскими панами и доказал свою ревность к истинной вере, соорудив и одарив в Вильне костел св. Михаила «...» Ян Хавнулевич, хорунжий литовский, могучий рыцарь, который, будучи в войске князя литовского Сигизмунда и сражаясь под Великомиром против Свидригайла, весьма отличился в бою своей силой, за что прозван своими соплеменниками Довгалис, то есть, на литовском языке, крепко-могучий: оттуда и возникло имя этого рода Довгяллов. Он же оставил единственную дочь, которая была выдана замуж за троцкого воеводу Войцеха Гастольда, и которому родила Станислава Гастольда, также троцкого воеводу, и других сыновей: Марцина, Яна, Ежего, Станислава Завишу, Андрушка Нарбурта, Гаврыла Куровёса. Из них Марцин, владелец Давгелишек, будучи бездетным, завещал это имение племяннику своему Гастольду. Ян также умер бездетным. «...» Брат их Ежи, по прозвищу Довгилис, что означает «человеко большой надежды, женился на дочери Гедройца, а его сын Марцин был убит под Стародубом, сражаясь на стороне Короля Александра «...»
>
> [Niesiecki 1979: 392–393; перевод наш — *Х.Б.*][4]

Что могло привлечь внимание поэта к этому тексту, и во что он собирался его превратить? По-видимому, определенную роль здесь сыграли два момента. Во-первых, его мог заинтересовать топоним *Велкомир (Wielkomir)*, близкий к избранному поэтом имени "Велимир". Во-вторых, Хлебникова, всегда чуткого и к родовым (см. автобиографическую заметку 1914 г. — [Хлебников 1986: 641]), и к национальным традициям, могла заинтриговать семейная история Довгял-

[4] О Довгяллах см. также [Zychlinski 1895: 281–286].

лов. Вполне вероятно, что он воспринял эту родовую хронику как некую модель истории многонациональной Российской империи, к литературной обработке которой он впоследствии призвал в заметке "О расширении пределов русской словесности" (газета "Славянин", 1913 г.). Здесь, перечисляя области, которых русская литература "мало или совсем не касалась", он не только отмечает, что в "промежутках между Рюриком и Владимиром или Иоанном Грозным и Петром Великим русский народ для нее как бы не существовал", но и заявляет, обращаясь к "пределам России": "Великий рубеж 14 и 15 века, где собрались вместе Куликовская, Косовская и Грюнвальдская битвы, совсем не известен ей и ждет своего Пржевальского" [Хлебников 1986: 593].

Составные хлебниковского фрагмента соответствуют обоим пунктам этой программы и могут рассматриваться как ранние, не вышедшие из стадии набросков, попытки ее осуществления.

4. К оппозиции Россия / Франция

На другом листе того же отрывного календаря 1909 г. мы встречаем следующий текст:

в Руси нет преемственности
во времени нить преемственности
тянется из Париж<а>
Русская душа поскол<ьку> она выражена в слове
есть отмира<ющий> и оживающ<ий> сте<бель>
котор<ого> корни Пар<иж>

(ед. хр. 32, л. 2)

Фрагмент любопытен и наличием элементов художественного структурирования (параллелизм отдельных единиц и характерная для поэтического идиолекта Хлебникова игра с паронимами), и смысловыми перекличками с некоторыми другими ранними его произведениями. Общая идеологическая установка сформулирована уже в программной статье "Курган Святогора" (1908), в которой, сочетая неологизмы с высоким, метафорическим стилем, поэт упрекает русскую литературу в целом, и Пушкина в частности, в подражании западным образцам:

> Русская славоба вторила чужим доносившимся голосам и оставляла немым северного загадочного воителя, народ-море.
>
> И самому великому Пушкину не должен ли быть сделан упрек, что в нем звучащие числа бытия народа — преемника моря, заменены числами бытия народов — послушников воли древних островов?
>
> [Хлебников 1986: 579]

Более прямые переклички возникают в нескольких текстах, созданных в конце 1909 – начале 1910 г. в результате временного общения Хлебникова с кружком Вячеслава Иванова ("Академия стиха") и журналом "Аполлон"[5]: пьесе "Маркиза Дэзес" и стихотворных сатирах "Передо мной варился вар...", "Карамора № 2-й" и "Петербургский "Аполлон". В последнем из этих текстов (напечатанном отдельно в 1914 г., но на самом деле являющемся продолжением "Карамора № 2-й"), рисуя стихотворный портрет поэта-сатириконца Петра Потемкина[6], Хлебников эксплицирует свою оппозиционность по отношению к западным веяниям в современной литературе:

Верлен упорствует. Можно еще следовать
В очертании обуви и ее носка,
Или в искусстве обернуть шею упорством
белого, как муха, куска,
Или в способе, как должна подаваться рука,
Но если кто в области, свободной исконно,
Следует, вяло и сонно, закройщика законам, —
Пусть этот закройщик и из Парижа —
В том неизменно воскресает рыжий.
Или мы нуждаемся в искусственных — веке, носе и глазе?
Тогда Россия зрелище, благодарное для богомаза.
‹...›
И я не хочу отрицать существования изъяна,
Когда Верлен подан кошкой вместо русского Баяна[7].

[СП 2: 81–82]

Противопоставление Франции и России подчеркивается Хлебниковым и в другом фрагменте (скорее всего, тоже 1909–1910 гг.):

Нравствен<ное> вовсе не дол<жно> бы<ть> кра<сивым>
[французск<ое>] нравствен<ное> француза нравственно, потому что красиво, русская нравственность красива, [потому] так как она нравственна. В одном случае нравственность вещи определяет ее

[5] В феврале 1910 г. Хлебников переходит в группу будетлян. Об отношениях с Ивановым и "Академией стиха" см. [НП: 418–427; Парнис 1990].

[6] "Искажая облик лица в общем пригожего, / Тщательно застегнутого на золотые пуговицы, / Он был, как военный, строен и других выше. / Волосатое темя подобно колену. / Слабо улыбаются желтые зубы. / Смотрите! Приподнялись длинные губы / И похотливо тянут гроб Верлена" [СП 2: 81].

[7] Ср. также упоминание Парижа в "Маркизе Дэзес": "Так здесь умно и истинно-изысканно. Но что здесь лучшее — ответь же, говори же! / Чудесен юноши затыло бычий? / И здесь совсем, совсем всё как в Париже! / О, вы бесстрашно поступили, вводя этот обычай!" [Хлебников 1986: 407–408].

внешняя красота, в другом случае ее красоту определяет нравственност<ь>. Это исходные точки двух различных добропониманий.

[Хлебников 1994: 324]

Добавим, что идея о "двух разных добропониманиях" — вариант концепции, выраженной в знаменитом "Зверинце" ("Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды. / И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть Бога" [Хлебников 1986: 186]) и восходящей к идеям Ницше [см. Парнис 1992; Baran 1994].

5. К теме кровосмешения

В очерке "Святошинские вакации Велимира Хлебникова", посвященном "киевскому мифу" в его творчестве, М. С. Петровский анализирует своеобразное преломление в текстах поэта его неудачной любви к двоюродной сестре Марии Рябчевской. В связи с этим исследователь приводит следующий фрагмент из стихотворения "Армянское Я" (1916?), пропущенный в предшествующих публикациях (ссылаясь на его прочтение В.Я. Мордерер):

В льну белом вы,
Индуски слез воздушная божница,
<И голос — горлинок криница,>
Уст пращура военного зарница,
И сноп тугой косы — пшеница,
Венком из киевской травы.
Го асп стоял вдали, слагал любви несмелые напевы...

[Петровский 1990: 94]

За этим отрывком следует ряд образов героини, являющейся неким центром природного мира, который изливает на нее всю полноту чувств:

Снопов пшеницы струя ржаная
И этот взор — луч неба у Дуная.
И вы воскликнули: окружена я.
И вам привет слагают ивы,
И вам завидуют вишни,
В семье цветов и вы не лишни!

[СП 2: 242]

Как отмечает Петровский, близкие родственные связи поэта с Марией Рябчевской делали их брак невозможным. Поэтическим — точнее, мифопоэтическим — "выходом" Хлебникова из этой ситуации стало выдвижение на первый план наличия армянской ветви в его

родословной[8]: стихотворное признание в любви произносится от имени "армянского Я", и тем самым снимается проблема кровосмешения. Более того, типичная для Хлебникова проекция своей личности на некий глобальный (планетарный) и даже космический уровень подсказывает символическую интерпретацию данной ситуации: "через него, поэта, Восток хочет слиться с Западом" [Петровский 1990: 94-95]. Подтверждением этому служит текст открытки (1915), на которой изображен цветок лотоса, также обращенный к Рябчевской:

> Этот цветок — мой цветок (Цветок Velimira Хлебникова). Он напоминает о людях старого Будды, о Ганге и Индии, где люди с глазами-грезами и юноши любимы стрекозами. Он обручальное кольцо Индии на суровой руке русского севера. Мысленно пусть наденет его знак каждая рука дружбы. Его я присылаю Вам, о Мария! Вашему Днепру от Волги и седого Го аспа. Нежно любящий и помнящий Velimir-Ганг Хлебников ‹...›
>
> [Петровский 1990: 92]

Раскрытие биографического фона стихотворения "Армянское Я" дополняет также нашу реконструкцию причин обращения Хлебникова к небольшой группе мифологических текстов амурского народа орочей, имевшего место за два-три года до этого [см. Баран 1993: 15–21]. Сюжет одного из этих текстов — о любви некой женщины к родному брату — лег в основу рассказа "Окó" (1912); ссылка на него встречается и в стихотворении "Песнь мне" (1911–1912), в котором Хлебников излагает свою воинственно антизападническую имперскую программу. В этой программе подчеркивается многонациональность России и присущая населяющим ее народам ориентация на межплеменные браки: "И с северянкой стройной, белой / Идет за славой русский смелый. / Потом ты выберешь другую / Подругу верную тебе ‹...› / И с ней узнаешь юга зной, / И холод веток вырезной" [НП: 206]. Далее, поэт заявляет:

> Пусть произойдет кровосмешение!
> Братья полюбимте <нрзб.> друг друга.
> Судьбы железное решенье
> Прочесть я мог в часы досуга.
> Так молодой когда-то орочон
> Любил коварную сестру
> И после проклял, научен,
> Ушел к близмлечному костру.
>
> [НП: 206]

[8] Ср. "В моих жилах есть армянская кровь (Алабовы) и кровь запорожцев (Вербицкие)..." ("Автобиографическая заметка" — [Хлебников 1986: 641]).

Таким образом, тема кровосмешения оказывается глубоко значимой в хлебниковской модели мира: она проявляется на биографическом, географическом, политическом и культурном уровнях.

В обоих фрагментах, опубликованных Петровским, возникает необычное имя *Го Асп*: в стихотворном тексте Хлебников его применяет к самому себе, в прозаическом же оно употребляется как топоним, причем его десигнат остается неясным. Возможно, как отмечает Петровский, что этим именем Хлебников обозначает древнеперсидскую "Страну коней"[9], "родной астраханский край" [1990: 92]; в пользу этого объяснения как будто бы говорит и употребление данного названия в письме М. Матюшину от декабря 1914 г.: "Но вот снег исчез с полей, близка столица Го-Аспа" [НП: 372]. Однако в тексте открытки, адресованной Марии Рябчевской, сначала упоминаются два гидронима (Днепр, Волга): трудно предположить, чтобы Хлебников мог так резко изменить смысловую линию.

Материалы из фонда в РНБ дают еще один случай употребления имени *Го Асп*. Над черновым фрагментом, относящимся к 20-м гг., где Хлебников пытается дать математическое "объяснение" историческим событиям, мы встречаем запись: "Сударь Го-асп. барин Го асп" (ед.хр. 28, фрагмент 8). Очевидно, что здесь поэт опять обозначает самого себя, хотя в совершенно другом контексте, чем в лирическом послании[10]. На обороте того же листа Хлебников именует себя "Воеводой Будетлян", что проясняет следующий отрывок в отправленном из Астрахани в мае 1914 г. письме В. Каменскому: "Вот, что делает твой воевода. Скучает. В плену у домашних" [НП: 370].

6. К образам мыши и мышелова

В центре одной из частей поэмы (сверхповести) "Война в мышеловке" (собр. 1919–1922), "Вчера я молвил: «Гулля, гулля!»...", стоит некая апокалиптическая фигура: "И надо мной склонился дёдер, / Обвитый перьями гробов / И с мышеловкою у бедер, / И мышью судеб меж зубов. / Крива извилистая трость, / И злы синеющие

[9] Лексема *асп* входит в имя *Аспарух*, которое носит герой одноименной пьесы Хлебникова и которое, с одной стороны, является именем основателя болгарского государства (ок. 644 – ок. 700), а с другой — поддается истолкованию либо как образованное от персидских слов *аспа* (конь) и *раух* (свет, луч) со значением "Светлоконный", или, метафорически, "Свето-конный" [Дуганов 1990: 209], либо как "укротитель коней" ([Хлебников 1986: 689]; здесь указано на тюркскую этимологию этого имени). Отметим также персидское происхождение лексемы *го* (корова) из словосочетания *Го-Асп* (сообщено С.А. Старостиным).

[10] Фраза "От Аспа к Аспаруху мосты кладу" [Хлебников 1986: 689] также встречается в черновиках начала 20-х гг.

зины. / Но белая, как лебедь, кость / Глазами зетит из корзины. / Я молвил: «Горе! Мышелов! / Зачем судьбу устами держишь?» / Но он ответил: «Судьболов / Я и волей чисел — ломодержец»" [Хлебников 1986: 461–462][11]. Несмотря на пугающие черты видения, изображенная ситуация в целом оценивается как положительная — она представляет собой попытку приручить судьбу и тем самым мировую войну.

Образ *мышелова* возникает и в других текстах периода первой мировой и гражданской войн. Эти тексты однозначно определяют его теснейшую связь с фигурой *будетлянина* — не только поэта, но и, благодаря своему открытию "законов времени", борца с роком. Так, например, в отрывке "Можно купаться в количестве слез..." (1916?) мы встречаем следующее заявление:

> Задача измерения судеб ‹...› боевая задача, поставленная себе будетлянином. ‹...› Когда она будет достигнута, он насладится жалким зрелищем судьбы, пойманной в мышеловку, испуганно озирающейся на людей. Она будет точить зубы о мышеловку, призрак бегства будет стоять перед ней. Но будетлянин скажет ей сурово: "Ничего подобного" и, задумчиво нагнувшись к ней, будет изучать ее, пуская клубы дыма.
>
> [СП 5: 144]

Подобные задачи сформулированы и в декларации от апреля 1917 г. : "1. Мы смуглые охотники, привесившие к поясу мышеловку, в которой испуганно дрожит черными глазами судьба. Определение судьбы, как мыши. 2. Наш ответ на войны — мышеловкой" [СП 5: 258–259][12].

Среди группы черновых фрагментов, посвященных хлебниковским историческим вычислениям (из которой были извлечены пометы, процитированные в предыдущей заметке), сохранилась следующая запись, по-видимому, относящаяся к 1916–1917 гг.:

> Дети,
> что случилось?
> Старые
> Мелкие немецкие царства
> Соединившись в одного крысиного короля
> возмечтали о тождестве земного шара

[11] Черновой вариант этой "главы" см. в [НП: 275–276].

[12] Ср. также "Разговор. Взирающий на государства В. Хлебников. Из книги удач." (17 апреля 1917 г.): "Я вижу, что 317 лет есть истинная волна луча времени и что точно носишь у пояса мышеловку, в которой сидит судьба. Разреши себя назвать судьболовом, как люди зовут мышеловами зеленоглазых черных кошек" [СС III: 458].

с большим узлом своих хвостов
и не видя скифской палки
начали весело скакать по земн<ому> шару.

(ед. хр. 28, фрагмент 6)[13]

Образный ряд в этом отрывке позволяет по-новому рассмотреть уравнение судьба = мышь. Здесь мы сталкиваемся с патриотической, "скифской", тональностью, которая, согласно общепринятому взгляду на идейную эволюцию Хлебникова (от идеализации русского, славянского прошлого к универсальному Ладомиру), к тому времени окончательно исчезает из его текстов. Нет сомнения в том, что дальнейшая работа над черновыми материалами Хлебникова принесет немало аналогичных неожиданностей.

7. И, наконец, немного геополитики

Весной 1919 года, подводя итоги в предисловии к готовящемуся изданию своих произведений, Хлебников с известной дозой иронии отмечает: "Законы времени ‹...› собирались 10 лет. Блестящим успехом было предсказание, сделанное на несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году. Конечно, этого мало, чтобы обратить на них внимание ученого мира" ("Свояси" — [Хлебников 1986: 37]). Здесь поэт имеет в виду свою раннюю попытку предсказать ход исторических событий. В статье-"разговоре" "Учитель и ученик" (1912), начав с гипотезы, что "время z отделяет подобные события, причем $z=(365+48y)x$, где y может иметь положительные и отрицательные значения", он заканчивает свои рассуждения знаменитым вопросом: "Но в 534 году было покорено царство Вандалов; не следует ли ждать в 1917 году падения государства?" [Хлебников 1986: 587, 589]. Подобным же образом в "Пощечине общественному вкусу" (1913), в одном из столбцов таблицы "Взор на 1917 год", появилась запись: "Некто 1917" [СС III: 406].

В этой связи мы позволим себе заключить настоящие заметки еще одним неопубликованным фрагментом, являющимся историческим предсказанием:

В будущем России предстоит поединок с Америкой за Азию
Русский союз независимых государств
Балканские державы
Персия Сиам

(ед. хр. 28, фрагмент 3).

[13] Членение на строки в автографе, скорее всего являющееся результатом отсутствия достаточного места на листе, частично отличается от предложенного нами.

Литература

Арензон Е.Р. К пониманию Хлебникова: Наука и поэзия // Вопросы литературы. 1985. № 10.

Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. Сборник: Автор. пер. с англ. / Предисл. Н.В. Котрелева; общ. ред. Н.В. Котрелева и А.Л. Осповата. М., 1993.

Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.

Зубкова Н.А. Из ранней прозы В.В. Хлебникова. (По материалам фонда Отдела рукописей Публичной библиотеки) // Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописей и редких книг. Сборник научных трудов. Л., 1988.

НП — *Хлебников В.* Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940.

Отчет — Краткий отчет о новых поступлениях рукописей в публичную библиотеку (1969–1973 гг.). Л., 1974.

Парнис А.Е. Хлебников в дневнике М.А. Кузмина // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции, 15–17 мая 1990 г. Л., 1990.

Парнис А.Е. Вячеслав Иванов и Хлебников // De visu, 1992, № 0.

Петровский М.С. Городу и миру. Киевские очерки. Киев, 1990.

СП — *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. I-V / Под ред. Н. Степанова. Л., 1928–1933.

СС III — *Хлебников В.* Собрание сочинений. Т. III / Под ред. Вл. Маркова [и Ал. Парниса]. München, 1972 [включает СП 5 и ряд других произведений, до этого несобранных или неизданных].

Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М. Я. Полякова; Сост., подготовка текста и комментарии В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986.

Хлебников В. Утес из будущего. Проза, статьи / Сост. подготовка текста, вступ. статья и примеч. Р.В. Дуганова. Элиста, 1988.

Из рукописей В.В. Хлебникова в Национальной библиотеке // Давид Бурлюк. Фрагменты из воспоминаний футуриста / Публ., предисл. и примеч. Н.А. Зубковой. СПб., 1994.

Указатель — Аннотированный указатель рукописных фондов ГПБ, вып. I–V.

Baran H. Khlebnikov's Solar Myth: A Reexamination // Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics, 1993, vol. 1, № 1.

Baran H. Khlebnikov and Nietzsche: Pieces of an Incomplete Mosaic // Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary / Ed. by Bernice G. Rosenthal. Cambridge, 1994.

Dworzaczek Wł. Genealogia. Warszawa, 1959.

Niesiecki K. Herbarz polski, tom 3. Lipsk, 1839. Репринт: Warszawa, 1979.

Żychliński T. Złota księga szlachty polskiej, tom 17. Poznań, 1895.

88083

М.Л. Гаспаров

СТИХ ПОЭМЫ В. ХЛЕБНИКОВА "БЕРЕГ НЕВОЛЬНИКОВ"

Стих Велимира Хлебникова не избалован вниманием исследователей. Единственная работа, целиком ему посвященная, — это прижизненная заметка Д. Варравина [С.П. Боброва?] "О стихе В. Хлебникова" в "Московских мастерах" 1916, с. 86–89. Все дальнейшее — это попутные наблюдения и замечания, иногда тонкие и интересные, но в цельную картину никогда не складывающиеся.

Тому есть свои причины. Стих Хлебникова труден для описания: он меняется на ходу, не давая читателю времени выработать те ритмические ожидания, которые и должен фиксировать описывающий. Стих Маяковского тоже труден для описания, потому что тоже меняется на ходу; но он по крайней мере уложен в отчетливые четверостишия и двустишия, которые можно описывать порознь. Эту особенность стиха Маяковского мы назвали в свое время "микрополиметрией" и перенесли этот термин также и на стих Хлебникова[1]. Но под это объяснение подходит далеко не все у Хлебникова. Ранние его поэмы (1909–1913) легко рассыпаются на разноразмерные четверостишия и двустишия, но поздние поэмы (1921–1922) написаны плавно и не имеют внешних признаков, по которым их текст можно было бы дробить на отрывки. В ранних поэмах Хлебникова (и у Маяковского) отрывки расчленялись по рифмовке. В поздних, наоборот, рифмовка служит не дробности, а плавности текста. Как это происходит, мы попробуем показать на примере поэмы 1921 г. "Берег невольников"[2].

Введение. Вот начало поэмы — первые 33 строки. Рифмующие слова выделены курсивом и помечены одинаковыми буквами.

"Невольничий берег, / Продажа рабов / Из теплых *морей*, (А) / Таких синих, что болят глаза, надолго / Перешел в новое место: / В былую столицу белых *царей* (А), / Под кружевом белым / Вьюги, такой белой, / Как нож, сослепа воткнутый кем-то в глаза, / Зычно продавались *рабы* (Б) / Полей России. / "Белая кожа! Белая кожа! / Белый *бык*!" (Б) / Кричали *торговцы* (В). / И в каждую хату проворнее *вора* (Г) / Был воткнут *клинок* (Д) / *Набора* (Г). / Пришли,

[1] См. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 215–217

[2] Текст поэмы взят по изданию: *Хлебников В.* Творения. Сост., подг. текста и комм. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986, с. 336–341.

смотрят глупо, как *овцы* (В), / Бьют и колотят множеством *ног* (Д). / А ведь каждый — у мамыньки где-то, *какой-то* (Е) / Любимый дражайший *сынок* (Д). / Матери России, седые *матери* (Ж), — / *Войте*! (Е) / *Продаватели* (Ж) / Смотрят им в зубы, / Меряют *грудь* (З), / Щупают мышцы, / Тугую *икру* (И). / "Повернись, *друг*!" (З) / Врачебный *осмотр* (К). / Хлопают по плечу: / "Хороший, добрый *скот*!" (К) / Бодро пойдет на *уру* (И)..."

Из 33 строк 21 строка зарифмована (9 обычных двойных рифм и одна тройная): это составляет 64%, почти две трети текста. Из 10 рифм — 6 мужских (А, Б, Д, З, И, К), 3 женских (В, Г, Е), 1 дактилическая (Ж). Из них неточные — мужские "рабы —бык", "грудь —друг", "осмотр — скот", женская "какой-то — войте", дактилическая "матери — продаватели", т.е. половина всех рифм. Насколько ощутимы эти неточные рифмы, сказать трудно: манера рифмования у Хлебникова сильно меняется от произведения к произведению — от очень точной до очень свободной, поэтому опыт рифменного ожидания читателю приходится каждый раз накапливать заново. Например, неясно, считать ли цепь слов "грудь — икру — друг — на уру" одной рифмой или (как мы считали) двумя; а при очень свободной манере рифмования в этот ряд могли бы войти и ассонансы "по плечу" и "зубы". Неясно, считать ли одинаковые слова в концах строк нерифмующимися или же это "тавтологические рифмы"; если допустить последнее, то можно увидеть рифму и в "белым — белой", и в "глаза — глаза"; правда, "глаза" в ст. 4 приходятся не на конец, а на середину строки и должны были бы считаться внутренней рифмой.

Расположение рифм очень прихотливо. Обозначая нерифмующие (холостые) окончания знаком "х", мы получим такую последовательность: ххАххА, ххх, Бх, хБВ, ГДГ, ВД, ЕД, ЖЕ, ЖхЗхИ, З, К, хК, И... Запятыми обозначены концы предложений: видно, что синтаксическое членение текста нимало не совпадает со стыками рифменных цепей. Впрочем, анжамбманы немногочисленны: один, ощутимый уже при первочтении, в ст. 4 ("надолго / Перешел"), и другой, ощутимый лишь при перечтении, в ст. 7 ("Под кружевом белым / Вьюги"). Между рифмами Г, Ж, К — по одной строке, между рифмами А, Б, Е, З — по две, между рифмами В — три, между рифмами И — четыре, между членами тройной рифмы Д — две и одна. При таком своевольном чередовании рифмующих и нерифмующих строк у читателя не может возникнуть рифменное ожидание — такое, при котором он ждет найти на определенном месте определенную рифму, и подтверждение или неподтверждение этого ожидания переживается как художественный эффект. Скорее, наоборот, у читателя возникает установка на то, что рифм впереди не

будет, а если какая и возникнет, то не по плану, а от свободной щедрости поэта. И только при повторном чтении, освоившись с манерой рифмовки данного отрывка, читатель начнет чувствовать приблизительное, вероятностное рифменное ожидание: "вероятность того, что к данной строке встретится рифма, — 2 к 1; вероятность того, что она будет точная или неточная, — 1 к 1; вероятность того, что она будет через одну, две или более строк — 3:5:2".

На чем будут основываться такие рифменные ожидания, — это мы и постараемся прояснить. Такое прояснение и явится описанием стиха поэмы "Берег невольников".

Рифма. Всего в поэме 289 графических стихотворных строк: 106 с мужскими окончаниями, 129 с женскими, 50 с дактилическими, 4 с гипердактилическими (36,5 : 44,5 : 17,5 : 1,5%). Часть текста не сохранилась (строчки точек после ст. 159 и 280), поэтому некоторые нерифмованные строки, примыкающие к этим лакунам, могли на самом деле иметь рифмы в пропавших частях текста. Это значит, что подлинное число рифмованных строк могло быть больше, чем наличное, и что показатели рифмованности текста, которые мы получим, могут оказаться незначительно заниженными.

Мужских рифм точных — 16 парных и 4 тройных (ст. 16-19-21, 107-115-116, 240-241-242, 257-262-264), всего в 44 строках. Мужских неточных — 4: две образованы усечением/надставлением звука, "рабы — быК" и "высоко — коЛ", две — заменой финальных звуков, "груДЬ — другГ" и "осмоТР — скоТ", всего в 8 строках. Три рифменные цепи сомнительны: ст. 60-61-62 "стада-года-стада", 108-112-117 "вой — вой — головой" и 111-113-118-125-126 "сыны — сыны — войны — войны — сыны". Если не учитывать тавтологических рифм, то рифмованными в них следует считать только по два слова в каждой, всего 6 строк; если же учитывать, то рифмованными следует считать все 11 строк. Таким образом, всего мужскими рифмами зарифмовано минимум 58 строк (20% всей поэмы, 55% всех мужских строк). Доля неточных рифм среди мужских — 15%.

Женских рифм точных — 19 парных, всего в 38 строках. Женских неточных — 5: одна образована усечением/надставлением звука, "скорее — реюТ", и четыре — смягчением интервокального звука, "какой-То — войТ'е", "деревН'я — плачевНый", "овчинК'и — очинКа", "поМоЩь — слоМ'иШь" (в последнем случае — также замена финального звука), — всего в 10 строках. Сомнительных — три цепи: 50-52-53 "сила — кобыла — сила", 91-95-96 "мясо — Спаса — мяса", 121-123-124-127 "хаты — самоката — самоката — хаты", без тавтологических рифм — 6 рифмованных строк, с тавтологическими — 10. Таким образом, всего женскими

рифмами зарифмовано минимум 54 строки (18,5% всей поэмы, 42% всех женских строк). Доля неточных рифм среди женских — 18,5%.

Дактилических рифм точных — 8 парных и 1 тройная, всего в 19 строках. Дактилических неточных — 5: "матеРи — продавателИ", "за море — хама реВ", "выВоз куй — выВ'еской", "хама РоГ — за моР'е", "пирожНоГо — порожН'ие" (три из семи звуковых несовпадений в них образованы смягчением интервокального звука), — всего в 10 строках. 5 рифм имеют тяжелое сверхсхемное ударение на последнем слоге (любимый прием молодого Маяковского): "хама рев", "хама рог", "вывоз куй", "выше травы скачки — выскочки", "выломать — выла мать". Таким образом, всего дактилическими рифмами зарифмовано 29 строк (10% всей поэмы, 58% всех дактилических окончаний). Доля неточных рифм среди дактилических — 34,5%.

Неравносложных рифм — 5 парных и 1 тройная или четверная. Из них в четырех рифмуют женское окончание с дактилическим — "колоСЬя — ВеликоросСИи" (вставка слога), "взорах — порохОМ", "ГалициИ — столице", "чавкаЯ — лавкой" (надставка слога); в одной — 3-сложное гипердактилическое окончание с 4-сложным сверхсхемноударным — "очереди — взгляд дочери диКИЙ"; в одной — мужское, женское и дактилическое сверхсхемноударное окончания (ст. 196 "Стадом чугунных свиНЕЙ... / Пастух черного стада свиНЕЙ, — / Небо синеет, тоже пьяНЕЯ, / Всадник на коНЕ ЕДЕТ"). Таким образом, всего неравносложными рифмами зарифмовано минимум 13 строк (4,5% всей поэмы); все они, понятным образом, неточные.

Наконец, в поэме можно усмотреть целый ряд сомнительных рифм, которые мы не решаемся включать в общую сумму.

Во-первых, это слишком расшатанные неточные созвучия: "глоТКой — боЧКой", "над моР'еМ — АвроРа", "на заРе — заВеТ — зеМЛе", (ст. 183-184, 255-256, 221-223-226).

Во-вторых, это тавтологические рифмы в ст. 284-287: "Есть обрубок... / И целует обрубок... / Колосья синих глаз, / Колосья черных глаз".

В-третьих — самое интересное — это 7 случаев, когда конец строки находит рифму не в конце, а в середине другой строки: ст. 202-204 "Жратвою, — *жратва*! / И вдруг "же" завизжало, / Хрюкнуло, и над нею *братва*, как шершнево жало..."; 119-121 "Сельскую *Русь* / Втягивает в жабры. / "*Трусь*! Беги с полей в хаты..."; 235-237 "Азбуки боем *кулачным* / Кончились сельской России / Молитвы, *плач их*. Погибни, чугун окаянный!"; 114-116 "Где вы *удобрили* / Пажитей прах? / Ноги это, *ребра ли* висят на кустах?"; 226-229 "*Жратва* на земле / Без силы лежала... / И над ней *братва* / Дымное

местью железо держала"; 195-197 "Жрали и жрали *нас*, белые кости, / Стадом чугунных свиней. / А вдали *свинопас*..."; 274-279 "Заводы трубили / Зорю / Мировому *братству:* просыпайся, / Встань, прекрасная конница... / Заводы ревут: / "Руки вверх" *богатству*". Может быть, некоторые из этих случаев — результат небрежности хлебниковской записи, и при издании следовало бы разделить сомнительные строки надвое. Сюда же относятся 4 еще более сомнительных случая: 65-75 "Кулек за *кульком,* / Стадо за стадом брошены на палубу... / А вернется оттуда / Человеческий *лом*, зашагают обрубки..." (слишком велико расстояние между рифмами); 79-83 "Иль *поездами* смутных слепцов / Быстро прикатит в хаты отцов. / Вот тебе и раз! / Ехал *за море*(?) / С *глазами*, были глаза, а вернулся назад без глаз" (обе рифмы — в серединах строк, а третья — слишком вольная; нет ли здесь также скрытой рифмы "глаза — назад"?); 223-225 "Из уст передавалось / *В уста*, другой веры завет... / Стариковские, бабьи, ребячьи шевелились *уста*" (тавтологическая рифма); 4-9 (см. выписанное выше начало поэмы) "Таких синих, что болят *глаза*, надолго... / Как нож, сослепа воткнутый кем-то в *глаза*" (тоже тавтологическая рифма).

В-четвертых, это 3 строки с рифмующими словами внутри: ст. 216 "*Воробьем* с зажженным *хвостом*", 208 "*Огромной погромной* свободы", 127 "Из *горбатой мохнатой хаты*"; и еще более сомнительные еще 2 строки с диссонансно рифмующими словами: ст. 56 "Раб *белый* и *голый*", 154 "*С белым оскалом*".

И в-пятых, это ст. 135-137 "Более, более / Орд / В окопы Польши, / В горы Галиции!", где напрашивается конъектура "Больше, больше...", дающая рифму к слову "Польши".

Всего, таким образом, сомнительными — то ли рифмующими, то ли нет, — оказываются 40 строк, да еще 10 строк предположительных тавтологических рифм, которых мы не учитывали, подсчитывая "по минимуму" суммы мужских, женских и дактилических рифм. Несомненных рифмованных строк в поэме 154, т.е. 53% (39% точных и 14% неточных), сомнительных — 50, т.е. 17%. Ядро несомненной рифмовки окружено толстым (на треть!) слоем сомнительной рифмовки. А для читателя, знакомого с предельно расшатанной рифмовкой в стиле, скажем, Эренбурга или Мариенгофа, будут мерещиться рифмы также и в созвучиях ст. 1-3 "берег — морей", 1-7 "берег — белым", 2-4-14 "рабов — надолго — торговцы" и т.п. Так создается ощущение зыбкой, перемежающейся рифмовки, не противопоставляющей, а сливающей рифмованные и нерифмованные строки.

Строфика. Это ощущение еще усиливается из-за прихотливого расположения рифм. В классической русской традиции рифмовка была употребительна лишь парная (АА, через ноль строк), пере-

крестная (хАхА или бАбА, через одну строку) и охватная (АббА, через две строки); даже стихотворения и поэмы с "вольной рифмовкой" практически разваливались на 2-, 4-, 5- и 6-стишные блоки-строфоиды, более длинные сцепления рифмических цепей были в моде очень недолго[3]. У Хлебникова в "Береге невольников" это совсем не так. Мы видели при разборе начального отрывка поэмы: 2-стишных строфоидов там не было совсем, 4-стишных строфоидов было только два (АххА и БххБ), зато налицо были 11-стишный блок (ВГДГВДЕДЖЕЖ) и 8-стишный (ЗхИЗКхКИ): под короткими блоками четверть 33-строчного отрывка, под длинными больше половины. При подсчете по поэме в целом пропорции немного выравниваются: под короткими блоками (2-, 3- и 4-стишными) — 29% всех строк, под длинными (7 и более стихов) — 30% всех строк, остальные — в блоках средней длины и в нерифмованных промежутках.

Расположение этих длинных рифмованных блоков по тексту поэмы, как кажется, не случайно. Тематическая композиция "Берега невольников" (насколько о ней можно судить при наличии двух лакун) приблизительно такова: I) мобилизация, ст. 1-64; II) транспортировка на смерть и калеченье, ст. 65-159 (с выделенной средней частью, ст. 103-127, "вой России"); III) обвинение, ст. 160-200; IV) возмездие — революция, ст. 201-280. Части I–II выдержаны преимущественно в настоящем времени, часть III в имперфекте, часть IV в перфекте; последние (после лакуны) ст. 281-289 производят впечатление вариации-вставки для середины поэмы. В I части длинные блоки покрывают 30% всех строк, во II части — 51%, в том числе в среднем отрывке, "вой России", — целых 92%), в III части — 18%, в IV части — 12%. Ясно видно, что большие блоки с их сложным и напряженным переплетением рифм отмечают тематическую кульминацию поэмы — изображение ужасов войны и встающий над ними вой России; а далее, где напряжение войны находит разрешение в революции, там и напряженная рифмовка больших блоков уступает место простым 2-стишиям и 3-стишиям (под ними — даже без 4-стиший — целых 25% текста этих частей).

Вот рифмовка всех девяти длинных блоков поэмы. Часть I, "мобилизация", ст. 14-24 "торговцы — вора — клинок — набора..." и т.д., ст. 26-33 "грудь — мышцы — икру — друг..." и т.д. (см. полный текст выше) — 11-стишие ВГДГВДЕДЖЕЖ и 8-стишие ЗхИЗКхКИ. Часть II, "война", ст. 66-72 "палубу — пароходов — жалости — жалобы — рука — наживы — шалости" — 7-стишие АхБАххБ; ст. 81-89 "раз — за море — глаз — женихом — овчинки — пушкам — почин-

[3] Подробнее см. *Гаспаров М.Л.* Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // Избранные статьи. М., 1995.

ка — попал — хама рев" — 9-стишие АБАхВхВхБ; ст. 133-141 "простерт — рубля — более — орд Польши — Галиции — скобля — мясо — столицы" — 9-стишие АБхАхВБхВ; "вой России", ст. 106-118 "дадено — шатрах — вой — говядины — скота — сыны — удобрили — прах — (ребра ли) — кустах — головой — войны" — 13-стишие АБВАхГвгхББВГ; ст. 119-127 "Русь — жабры — (трусь) — хаты — храбрый — самоката — самоката — войны — сыны — хаты" — 9-стишие АБ(а)ВБВвГГв. Часть III, "обвинение", ст. 168-174 "взорах — оттуда — мученья — изувечено — порохом — печенья — человечины" — 7-стишие АхБВАБВ. Часть IV, "возмездие", ст. 257-266 "наш — товарищи — готовлю — мясом — торговля — шарашь — винтовок — параш — дворец — ловок" — 10-стишие АхБхБАГАхГ. Рифмы в этих отрывках идут очень густо, но даже непосредственно на слух ощутимо, как непредсказуемо они появляются. Читатель чувствует, что рифмы здесь есть, но ни при первочтении, ни (вероятно) даже при первых перечтениях не может опознать, где они, — это и создает ту напряженность восприятия, о которой мы говорили. Кроме того, напоминаем, что синтаксически эти пассажи нисколько не выделены (из 18 начал и концов только пять отмечены точками) и обманчиво сливаются с окружающим текстом, где рифмы гораздо реже.

Из 62 рифмопар в поэме (тройные рифмы не в счет) в 18 рифмующие строки вплотную следуют друг за другой, в 20 разделены одной строкой, в 13 — двумя, в 7 — тремя, в 3 — четырьмя, в 1 — шестью (ст. 82-89 "за море... — хама рев", см. выше). Пропорция интервалов (0:1:2:3:4 и более) равна, таким образом, 29:32:21:11:7%; интервалы дольше 2 строк, в классическом стихе почти невозможные, составляют в среднем 18%. В мужских рифмах доля их поднимается до 25%, в женских, дактилических и неравносложных опускается до 10-12%. Видимо, мужские рифмы, как всегда, выделяются на общем фоне заметнее, и перекличка их ощутима на более долгом расстоянии.

Ритмика. Эта нерасчлененная плавность, однородность строк подчеркивается и их ритмом.

Поэма написана преимущественно короткими строками. Из 289 ее строк 31 (11%) 1-ударны, 129 (44,5%) 2-ударны, 74 (25,5%) 3-ударны, 44 (15%) 4-ударны, 9 (3%) 5 — ударны, 1 (0,5%) 6-ударна и 1 (0,5%) 7-ударна. Таким образом, почти половина строк — 2-ударны, еще четверть — 3-ударны, и еще четверть составляют все остальные строки. Средняя длина строки — 2,57 слова. Ритмические вариации коротких строк менее разнообразны, чем вариации длинных, поэтому единство ритма ощущается в них сильнее.

Ритмические вариации строк — это различные сочетания в них междуударных интервалов разного объема. В "Береге невольников"

встречаются 0-, 1-, 2-, 3-, 4- и 5-сложные междуударные интервалы. Чтобы сравнить их пропорции с "естественными" языковыми пропорциями, мы сделали подсчет по прозе Хлебникова: разбили первую часть рассказа "Есир" на колоны, приблизительно аналогичные стихам "Берега невольников" (1-ударных — 46, 2-ударных — 185, 3-ударных — 141, 4-ударных — 72, пропорции — почти те же, что и в поэме) и подсчитали в них соотношение междуударных интервалов. Результаты (в процентах):

							Всего
Длина интервала:	0	1	2	3	4	свыше	
в 2-ударных стихах	3,1	17,1	73,6	5,4	0,8	—	129
в 3-ударных стихах	7,4	26,4	58,1	6,8	0,7	0,7	148
в 4-ударных стихах	6,8	28,8	56,1	6,8	0,7	0,7	132
в 5-7 удар. стихах	8,5	27,7	53,2	8,5	2,1	—	47
Всего в поэме	*6,1*	*24,6*	*61,4*	*6,6*	*0,9*	*0,4*	*456*
В прозе	5,7	30,5	35,1	21,5	5,9	1,3	683

Средняя длина междуударного интервала в прозе — 1,93 слога; в поэме — 1,72 слога. Иными словами, в стихах, как обычно, слова короче, чем в прозе, и ударения идут гуще. При этом средняя длина интервала в 2-ударных стихах — выше общей средней, 1,83 слога, а в 3-7-ударных стихах — ниже общей средней, 1,68-1,69 слога. Иными словами, строки стараются подравниваться по слоговой длине: 2-ударные становятся чуть длиннее за счет объема междуударных интервалов, а 3-7-ударные строки — чуть короче. Такова же и тенденция в распределении анакрус и окончаний разной длины. Средняя длина анакрусы (безударного зачина строки) по всей поэме — 0,71 слога; в том числе в 2-ударных стихах 0,83, в 3-ударных 0,52, в 4-ударных 0,36 слога. Средняя длина безударного окончания строки по всей поэме — 0,83 слога; в том числе в 2-ударных стихах 0,88, в 3-ударных 0,79, в 4-ударных 0,73 слога. Короткие строки чуть-чуть удлиняются за счет безударных зачинов и окончаний, длинные чуть-чуть сокращаются. Чем длиннее строка, тем гуще в ней ударения: в 2-ударных на 1 ударный слог приходится 1,8 безударных, в 4-ударных — 1,5 безударных.

Но еще ярче видно из таблицы, что по сравнению с прозой в поэме резко повышена доля 2-сложных интервалов и резко понижена доля 3-сложных и более длинных интервалов. Особенно это заметно в коротких 2-ударных стихах, где уследить за ритмом труднее, и он требует усиленного подчеркивания. Ритм стал единообразней:

два самых частых интервала, 2 и 1, в совокупности составляют не 65%, как в прозе, а целых 86%. Эти два интервала складываются в ритм дольника на 3-сложной основе: дольниковые строки, образованные только ими и их сочетаниями (1, 2, 1-2, 2-1, 2-2, 2-1-2, 2-2-2 и пр.) составляют 91% всех 2-ударных строк, 72% всех 3-ударных, 59% всех 4-ударных, а в среднем 76% от общего числа 2- и более ударных строк поэмы. Наоборот, строки, укладывающиеся в ритм ямба и хорея (т.е. образованные 1-сложными и избегаемыми 3-сложными интервалами) составляют только 17% от общего числа строк с междуударными интервалами — поэтому они не в силах разрушить господствующий дольниковый ритм. Три четверти строк поэмы укладываются в дольник — это дает право определить размер поэмы как вольный (т.е. неравноиктный) дольник.

Контекст. Неравноиктный дольник, частично рифмованный, с очень прихотливым чередованием рифм, не допускающим членения текста на строфы или строфоиды, — это стихотворная форма, характерная не только для "Берега невольников", но и для других поздних поэм Хлебникова. Для подробного анализа их здесь нет места, поэтому ограничимся лишь отдельными замечаниями.

Из 26 поэм Хлебникова, включенных в "Творения" 1986 г., две относятся к 1909 г., девять к 1911–1913 гг., шесть к марту 1919 – маю 1920, и девять (в том числе "Берег невольников") к осени 1921 – весне 1922 г. Оставив в стороне два первые опыта, "Зверинец" и "Журавль", мы увидим: 15 поэм 1911–1920 гг. все, кроме одной ("Марина Мнишек"), написаны микрополиметрией с дробными строфоидами, с рифмами и с подавляющим преобладанием силлабо-тонических размеров. Наоборот, 9 поэм 1921–1922 гг. все, кроме одной ("Устругъ Разина"), написаны тем же или почти тем же размером, что и "Берег невольников", — плавным астрофическим стихом с неполной рифмовкой и с преобладанием ритма дольника на трехсложной основе. Перелом, таким образом, приходится на полуторагодовой перерыв между "Ладомиром" (май 1920) и "Ночью перед Советами" (осень 1921); "Марину Мнишек" можно рассматривать как зачаток поздней манеры в недрах ранней, а "Устругъ Разина" — как рецидив ранней манеры в пору поздней.

Процент рифмованных строк в "Береге невольников", как сказано, — 53%. Выше этой цифры он в "Ночи перед Советами", "Перевороте во Владивостоке" и "Синих оковах" — ок. 63-68%; ниже этой цифры — в "Ночном обыске", ок. 23%, совсем ничтожен — в "Тиране без Тэ". В "Шествии осеней Пятигорска" это разнообразие возможностей рифмовки использовано композиционно: из 8 отрывков в 1-м прорифмовано 69% строк (строфоидами), во 2-м 62% (прихотливее), в остальных только 16%. В "Настоящем" соседствуют

отрывки, густо прорифмованные (монолог великого князя — 73%) и совсем безрифменные ("голоса и песни улицы" 1, 2, 4).

Процент строк под большими строфоидами в "Береге невольников" был ок. 30%. Обычно он ниже: в "Перевороте..." и "Синих оковах" — 16–18%, в монологе великого князя — 11%, в "Ночном обыске" их нет совсем. В "Ночи перед Советами" большие строфоиды отмечают кульминацию (кормление сына и пса — 14-стишие "Теплым греет животиком...", ААББхАххВВГВГА, и 17-стишие "Мать...", АБхАххБхВххxГхГВБ), начало поэмы (12-стишие "Вас завтра повесят...") и конец поэмы (10-стишие "Дело известное..."): таким образом, и этот прием используется композиционно.

Ритм дольника прочнее всего выдерживается в "Ночи перед Советами", "Шествии осеней..." и "Тиране без Тэ". В остальных поэмах вольный дольник спорит с вольным ямбом. В "Ночном обыске" строки, однозначно укладывающиеся в ритм дольника и в ритм ямба (или хорея) идут вперемежку, причем в начале поэмы их почти поровну, а в конце почти впятеро больше ямба. Точно так же и в "Синих оковах" первые 147 стихов — на 67% дольник на еще более подчеркнутой 3-сложной основе (доля 2-сложных интервалов в нем — даже не 61%, как в "Береге...", а целых 78%), а середина и конец поэмы — почти сплошной вольный ямб. В "Перевороте..." расположение размеров прихотливее, но основной фон тоже составляет ямб (ок. 65%, иногда с нарушениями), а вкраплениями в него ощущаются дольник и 4-ст. хорей (30% и 5%). Что ритм был предметом сознательной заботы Хлебникова, видно хотя бы из таких случаев, как написание "шиврат-навыворот" в "Тиране без Тэ" (чтобы избежать в дольнике 3-сложного интервала) или инверсии "Вояка с зеркала куском", "Но побежден его был звонким смехом" в "Ночном обыске" (чтобы не нарушать ритма ямба).

В "Береге невольников" преобладали короткие строки (1 ударных 11%, 2-ударных 44,5%). Такими же короткими строками написан "Ночной обыск" (15% и 44%) и большая часть отрывков "Настоящего". В остальных поэмах средняя длина строк больше. В "Перевороте..." и "Синих оковах", как кажется, строки предпочитают следовать друг за другом плавными массивами, короткие к коротким, длинные к длинным; в "Ночи перед Советами" и в "Тиране без Тэ" обыгрываются контрастные сочетания коротких и длинных. Но это впечатление еще требует проверки подсчетами.

Решительным контрастом этой системе позднего эпического стиха Хлебникова выглядит система его раннего стиха. Поэмы 1911–1920 гг. состоят из 2-стиший (парной рифмовки) и 4-стиший (перекрестной рифмовки; исключения единичны); 3-стишия обычно растягиваются из 2-стиший (ААА), а многостишия из 4-стиший

(АБАББ и пр.). От строфоида к строфоиду размер свободно меняется ("микрополиметрия"). Преобладает 4-ст. ямб, покрывая 60–70% текста. Ритм его — классический, пушкинский; лишь в редких строчках он деформируется сдвигами ударения ("*И объят* кольцами седыми Дворец продажи и наживы") или лишними слогами ("Таких просите полномочий, Чтоб дико ра*довались* отцы"); в "Ладомире" иногда в 4-стишии 4-ст. ямба появляются 5- или 3-стопные строчки ("Хватай за ус созвездье Водолея, Бей по плечу созвездье Псов"). Другие используемые размеры — 4-ст. хорей, 3-ст. амфибрахий, редко — иные; в небольшом количестве (не более 5% текста) встречаются 4-стишия "смешанных силлабо-тонических размеров" ("Это будет последняя драка Раба голодного с рублем, Славься, дружба пшеничного злака В рабочей руке с молотком!" — анапест, ямб, анапест, амфибрахий). За пределы силлаботоники этот стих почти не выходит; исключения воспринимаются как вставки ("Туда, туда, где Изанаги..." в "Ладомире").

Рифмическая замкнутость строфоидов подчеркивается их синтаксической замкнутостью, в конце почти каждого — точка. Этой же отрывистости способствует и еще один важный прием: 4-стишия различной рифмовки (чаще всего — ЖМЖМ и МЖМЖ, затем ЖжЖж, МмМм и др.) Хлебников старается расположить так, чтобы два одинаковые не следовали подряд. Вот схема рифмовок в начале "Ладомира" (буквой "х" обозначаются хореические строфоиды среди ямбических): ЖжЖж ЖжЖж МДМД МДМД МЖМЖ ММ МДМД ЖМЖМ ЖММЖ МмМм ЖМЖМ ДД хЖМЖМ хМДМД ЖМЖМ МмМм ЖМЖМ МЖМЖ ЖЖ ММ МЖМЖ ЖМЖМ ММ и т.д. Первая и вторая пара строф однородны, но дальше на протяжении всей поэмы такой случай встретится лишь единожды, а контрастные стыки типа "ЖМЖМ МЖМЖ" — многократно. Это создает впечатление, что каждый новый строфоид не продолжает предыдущий, а начинает речь заново, — впечатление, прямо противоположное впечатлению от позднего плавного потока строк.

Прослеживать эволюцию этих признаков раннего хлебниковского стиха мы здесь не можем. Отметим только сдвиги в пропорциях количества строк под 2-стишиями, 4-стишиями и прочими строфоидами: "Вила и леший" (1912) — 55:40:5%, "Хаджи-Тархан" (1913) — 20:55:25%, "Поэт" (1919) — 25:30:45%, "Ладомир" (1920) — 3:90:7%. Доля 2-стиший постепенно падает; может быть, их высокий показатель в "Виле и Лешем" был знаком простоты идиллического жанра. Доля "прочих" строфоидов поначалу повышается: в "Поэте" это происходит уже за счет полубезрифменного 17-стишия "С высокого темени волосы падали ..." и, что интереснее, сложного плетения рифм в 16-стишии "Что катятся в окно... За смертью дремлющее

"но"... Иль мне быть сказкой суждено". После этого в "Ладомире" Хлебников резко отказывается от наметившегося направления экспериментов, дает огромную подчеркнуто классическую композицию почти из одних четверостиший, — а затем полностью переходит на новые рельсы, к астрофическому вольному дольнику и вольному ямбу. Рецидив ранней манеры в маленьком "Уструге Разина" — неполный, потому что здесь Хлебников пробует прежний строфоидный стиль не на ямбе, а на хорее.

Генезис. Ни одна, самая гениальная новация не является на пустом месте. Поэтому важно оглянуться на те эксперименты других поэтов, которые Хлебников мог использовать в своем творчестве.

На один из источников раннего, микрополиметрического стиха Хлебникова нам уже случалось указывать: это "Лествица" А. Миропольского-Ланга (изд. 1901). Напомним ее звучание — 4-стишия смешанным метром, хореем, ямбом, хореем, амфибрахием и опять смешанным метром: "...Высокий, звонкий свод, Отзвук каждого движенья, Бесов злобный хоровод И — мученья, и мученья! // Нет, не хочешь ты мучений, Стонов грузных тел. — В небесах ликуют тени, Чертят грешному предел. // Ты всех объяла тканью нежной — Покров единый надо всем; В тебе нет горести мятежной, Твой взор прозрачен, тих и нем. // Смело ты зажгла зарницы, Осветила ярко тьму, — Грозно огненные птицы В княжью вторгнулись тюрьму. // И руки слепцов разъяренных Застыли пред трепетным светом, А камни в стенах полусонных Их встретили звучным приветом. // Высокий, звонкий свод Опустел, и бесов нет. Их расторгнут хоровод... Последнему утру — привет!.." Представляется, что эти строки о ночи мнимого еретика в тюрьме напоминают будущего Хлебникова не только метрикой, но и стилистикой.

Источник ритмики позднего Хлебникова — вольного дольника на трехсложной основе с расшатанными рифмами — можно видеть прежде всего в "Пузырях земли" Блока, которые и образностью своей из всего Блока ближе всего к молодому Хлебникову: "Золотисты стебли купальниц, / Их стебель влажен. / Это вышли молчальницы / Поступью важной / В лесные душистые скважины ..." или: "На перекрестке, / Где даль поставила, / В печальном весельи встречаю весну. / На земле еще жесткой / Пробивается первая травка. / И в кружеве березки — / Далеко — глубоко — / Лиловые скаты оврага..." (стих второго примера — нерифмованный, но созвучия "перекрестке — жесткой — березки" и "далеко — глубоко" заставляют обманчиво ждать в нем рифм). Вольным дольником сверхдлинными строками (с обилием 2-сложных интервалов) переводил Бальмонт "Побеги травы" Уитмена (1911) — интерес Хлебникова к Уитмену известен. Вольным дольником сверхкороткими

строками — преимущественно 2-ударными, как в "Береге невольников" — писал Вяч. Иванов в "Кормчих звездах" (подражая Гете и Фету: "И был я подобен / Уснувшему розовым вечером / На палубе шаткой / При кликах пловцов...") и писал Кузмин в "Осенних озерах" (подражая народному 2-иктному стиху: "...Что на севере муки / И на юге, / На востоке солнца / И на западе. / Видела Чистая / Все муки людские, / Как мучатся грешники...") — их обоих Хлебников считал своими учителями. Но эти образцы почти все были нерифмованные; открывать спорадическую рифмовку и сложное переплетение рифм приходилось помимо их.

Первый случай сложного переплетения рифм в поэмах "Творений", как сказано, мы находим в "Марине Мнишек" (1912–1913): "Тату! Тату! Я буду русская царица!" / Не верит и смеется, / И смотрит ласково на дочку, / И тянет старый мед, / И шепчет: "Мне сдается, / Тебя никто сегодня не поймет". / По-прежнему других спокойны лица. / Урсула смотрит просто, кротко / На них двоих и снова быстрою иголкой, / Проворной, быстрою и колкой, / На шелке "Вишневецкий" имя шьет / Кругом шелкового цветочка. / Меж тем дворовые девицы / Поют про сельские забавы..." (13-стишие АБВГБГАхДДГВА); второй — в "Поэте" (11-стишие "...Как каменной липой на темени...", АБАВВхГГхДДБ). Обе поэмы при жизни Хлебникова не печатались. Еще раньше этот прием встречается у Хлебникова в двух стихотворениях, напечатанных в "Дохлой луне" (1912): в знаменитом рифмическом эксперименте "Я нахожу, что очаровательная погода..." (14-стишие АБВАГхГхДДЕЕБВ ЖЖ) и в "Числах" (АхБхАБ ВВ); потом — в конце "Веко к глазу прилепленно приставив..." (1916), в "А я / Из вздохов дань..." (1918: "Нет, это не горы!.." — АБВВАГГБ), и наконец, уже на пороге наших поздних поэм, — в стихотворении "Весеннего Корана..." (1919). Осознанность этого приема видна из того, что здесь следуют друг за другом постепенно усложняющиеся 4-, 6- и 15-стишие: "Весеннего Корана Веселый богослов, Мой тополь спозаранок Ждал утренних послов (АБАБ). Как солнца рыболов, В надмирную синюю тоню Закинувши мрежи, Он ловко ловит рев волов И тучу ловит сонь, И летней бури запах свежий (АБВАБВ). О, тополь-рыбак, Станом зеленый, Зеленые неводы Ты мечешь столба. И вот весенний бог (Осетр удивленный) Лежит на каждой лодке У мокрого листа. Открыла просьба "небо дай" — Зеленые уста. С сетями ловли бога Великий Тополь Ударом рога Ударит о поле Волною синей водки (АБВАхБГДВДЕЖЕЖГ)".

Пока Хлебников от случая к случаю занимался этими пробами, нашелся поэт, который взял хлебниковское "Я нахожу, что очаровательная погода..." с его плетением рифм и с его причудливыми

созвучиями "погода — по года", "любви чар — вечер", "ударение — удар ея и не я" и сделал из него основу всей своей стиховой системы. Это был Мариенгоф. Вспомним начало его "Магдалины": "Бьют зеленые льдины Дни о гранитные набережные, А я говорю: любовь прячь, Магдалина, Бережно (АБАБ). Сегодня, когда ржут Разрывы и, визжа, над городом шрапнели Вертятся каруселями, Убивая и раня, И голубую возжу У кучера вырывают смертей кони — Жители с подоконников Уносят герани, И слякотно: сохрани нам копеечки жизни Бог!.. А я говорю: прячь, Магдалина, любовь до весны, как проститутка "катеньку" за чулок (АББВАГГВ ДД)". И так далее: АБВГГАБВ АБВАВБ, АБВАГБГВ АББВАВ, АБВГАВГБ АБВАБВ и пр., с этими характерными АБВ... в начале, как бы задающими установку на нерифмованность, и с неожиданно всплывающими потом трудноузнаваемыми рифмами: "весну-виснут", "кутают-уюта", "дышит-выкидыш". Даже на слух опытного читателя многие из этих нетрадиционных рифм могли оставаться неощутимы, и тогда прорифмованность текста становилась неполной — как и в поздних поэмах Хлебникова. В "Магдалине" (1919) ритм стиха — акцентный, очень вольный, в "Стихами чванствую" (1920) рядом с этим появляется ритм вольного ямба. Хлебников, как известно, встретился с Мариенгофом и Есениным в Харькове в апреле 1920 г., был публично-насмешливо ими посвящен в "председатели земного шара", это оставило след в экспромте "Москвы колымага..." и упоминание в "Тиране без Тэ". Когда в "Шествии осеней..." Хлебников пишет "А осень — золотая кровать Лета в зеленом шелковом дыме. Ухожу целовать Холодные пальцы зим", то здесь узнаваемы интонации Мариенгофа; когда в "Синих оковах" сочленяет метафорой две метонимии "И слухов конница По мостовой ушей Несясь, копытом будет цокать", то здесь виден любимый прием Шершеневича. В имажинистском принципе развертывания образа Хлебников должен был увидеть развитие собственных образных экспериментов; в мариенгофовской рифмовке — развитие собственных рифмических экспериментов. Это могло послужить внешним толчком к экстенсивной разработке "плетения рифм" в поздних поэмах — Хлебников приступает к этому через полтора года после харьковской встречи.

Эта статья — лишь первый подступ к большой и сложной проблеме стихосложения Велимира Хлебникова. Обследование лирики, стихов из драм и сверхповестей, а также поэм, не включенных в "Творения", позволит выявить и детализировать еще очень многое. Но сопоставление двух стиховых принципов — раннего, дробного "строфоидного" текста, и позднего, плавного астрофического текста, — представляется нам плодотворным и в дальнейшем. И эти

два принципа, как кажется, не ограничиваются стиховым уровнем строения текста. Уже первые писавшие о Хлебникове отмечали, с одной стороны, что в его стихах каждая фраза звучит как начало нового стихотворения (О. Мандельштам), с другой — что у него сплошь и рядом движение мысли замедляется новыми и новыми парафразами одного и того же (И. Аксенов). Как кажется, первое наблюдение относится главным образом к вещам, написанным ранним, дробным стихом, второе — к написанным поздним, плавным стихом. А за этими читательскими ощущениями стоят, конечно, и два несхожих принципа поэтической композиции, и два несхожих процесса психологии творчества. Изучение стиха может помочь нам заглянуть и в эти области.

Т.В. Скулачева

СВОБОДНЫЙ СТИХ В. ХЛЕБНИКОВА

Велимир Хлебников — один из самых крупных новаторов в русской поэзии XX века: новаторов мысли, образа, слова, стиха. Из всего этого до сих пор меньше всего изучено именно его стиховое новаторство.

Одной из особенностей ритмики В. Хлебникова традиционно считается использование им свободного стиха. Мы постарались остановиться на этой особенности творчества Хлебникова и посмотреть, как устроен свободный стих Хлебникова и какова его эволюция.

Здесь перед нами сразу возникла проблема. Дело в том, что единого мнения о том, что такое свободный стих, не существует. Дискуссии на эту тему ведутся в течение последних двадцати лет, выходят сборники свободного стиха, недавно вышла чрезвычайно ценная монография Ю.Б. Орлицкого. Однако единого мнения о том, что является свободным стихом, пока нет.

Все исследователи сходятся на двух неотъемлемых характеристиках свободного стиха: 1) Это белый стих, то есть стих, лишенный рифмы; 2) Это неравнострочный стих, то есть стих с непредсказуемой длиной строки. Поэтому мы взяли стихи Хлебникова, отвечающие этим двум требованиям и посмотрели их ритмическую структуру и эволюцию.

Обычно считается, что творчество Хлебникова состоит из трех периодов: 1905–1914, 1915–1917, 1917–1922. Легко заметить, что в этом случае основными вехами в творчестве Хлебникова признаются исторические события: война 1914 года и революция 1917 г.

Эволюция неравнострочного белого стиха Хлебникова не укладывается в такую периодизацию. Наши подсчеты показывают, что белый неравнострочный стих Хлебникова отчетливо распадается на два периода: до и после 1920 года. Основная часть стихов первого периода написана в 1909–1912 гг., то есть в самом начале творческого пути Хлебникова. Основная часть стихов второго периода написана в 1921 г.

Стихи первого периода, то есть до 1920 года, делятся на два очень разных типа. Первый тип — акцентный стих, реже тактовик, стихотворения с очень длинной строкой и очень неуклюжим синтаксисом (№ 29, 30, 56, 113[1]). Например:

Я не знаю, Земля кружится или нет,
Это зависит, уложится ли в строчку слово,
Я не знаю, были ли мо<ими> бабушкой и дедом
Обезьяны, т<ак> к<ак> я не знаю, хочется ли мне сладкого
или кислого.
Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, чтобы солнце
И жилу моей руки соединила общая дрожь...
(1909 г., № 29)

Или:

ПРАОТЕЦ

Мешок из тюленей могучих на теле охотника,
Широко льются рыбьей кожи измятые покровы.
В чучеле сухого осетра стрелы
С орлиными перышками, дроты прямые и тонкие,
С камнем, кремнем зубчатым на носу вместо клюва и парою
перьев орлиных на хвосте.
Суровые могучие открыты глаза, длинные жестокие волосы у
охотника.
И лук в руке, с стрелою наготове, осторожно вытянут вперед,
Подобно оку бога в сновидении, готовый ринуться певучей
смертью: Дззи!
На грубых круглых досках и ремнях ноги.
(1919–1920 гг., № 113)

Ритмика стихов первой группы максимально расшатана: это, как правило, акцентный стих (№ 29, 30, 113) или, в редких случаях, тактовик (№ 56)[2]. Для стихотворений первой группы характерны длинные

[1] Нумерация стихотворений приводится по сборнику "Творения" / Сост., подг. текста и комм. В.П.Григорьев и А.Е.Парнис. М., 1986.

[2] Для разграничения метров применяется предложенное М.Л. Гаспаровым и ныне общепринятое допущение, что стихотворение имеет данный метр, если в этот метр укладывается 75 и более процентов строк.

строки. Появляются строки, состоящие из 9–12 полнозначных слов и насчитывающие, соответственно, 9–12 ударений. "С ка́мнем, кре́мнем зубча́тым на носу́ вместо кло́ва и па́рою пе́рьев орли́ных на хвосте́". — Все это одна строка, насчитывающая 9 ударений.

Длинные строки преобладают, но возможны резкие колебания длины строки (см. Таблицу 2). Так, в стихотворении "Я переплыл залив Судака..." (№ 30) будут с одной стороны встречаться строки типа "Я́ сказа́л..." (два ударения), а с другой — типа "Я́ сказа́л, что се́рдце совреме́нного ру́сского вися́т, как нетопы́рь..." (7 ударений).

Синтаксис подчеркнуто сложный и запутанный, вплоть до того, что некоторые строки понимаются с трудом. "Это зависит, уложится ли в строчку слово..." — можно предположить, что это усеченный вариант фразы "это зависит от того, уложится ли...", однако фраза сокращена до почти полной непонятности и допускает разные толкования. "На грубых круглых досках и ремнях ноги..." — Требуется усилие, чтобы понять, что "ноги" — подлежащее и, соответственно, акцентуируется как "но́ги", а не "ноги́".

Предпочитаются сложные предложения с цепочками придаточных, а так же все виды усложненных предложений: с уточняющими оборотами, с причастными оборотами, со сравнительными оборотами, с однородными членами: "Я не знаю, ... так как я не знаю ..., но я знаю..., что я хочу, чтобы ...", "Я хочу верить, что есть что-то, что остается, когда..." "Я хочу вынести за скобки общего множителя, соединяющего меня, Солнце, небо, жемчужную пыль..." ("Я не знаю, Земля кружится или нет...")

Большинство строк не совпадает ни с какими силлабо-тоническими размерами. Лишь для 20–30% строк можно найти соответствия в силлабо-тонике, то есть такие строки редки и их ямбичность или дактиличность практически неощутима.

Таким образом, стихи первой группы первого периода — это стихи очень тяжеловесные и неуклюжие, с длинной строкой и сложным синтаксисом.

Второй тип стиха, появляющийся в первый период, совершенно иной (№ 37, 38, 49, 50, 51, 52).

Это легкий, изящный короткострочный стих, основанный на синтаксическом параллелизме. В отличие от остального хлебниковского творчества, его отличает повышенное внимание к равноударности строк (изотонизму) и сравнительное безразличие к длине междуударного интервала (силлабо-тонизму). Он напоминает стих Кузмина. Воспоминание о Кузмине не случайно. Все стихи этой группы написаны в 1909–1912 гг., когда Хлебников относился к Кузмину как ученик к учителю. (В письме к матери он писал, что он подмастерье и учитель его — Кузмин). Вот пример такого стиха:

ПА-ЛЮДИ

Птица, стремясь ввысь,
Летит к небу,
Панна, стремясь ввысь,
Носит высокие каблуки.
Когда у меня нет обуви,
Я иду на рынок и покупаю ее.
Когда у кого-нибудь нет носу,
Он покупает воску.
Когда у народа нет души,
Он идет к соседнему
И за плату приобретает ее —
Он, лишенный души!

Возьмем для сравнения стихи Кузмина из "Александрийских песен":

Как люблю я, вечные боги,
прекрасный мир!
Как люблю я солнце, тростники
И блеск зеленоватого моря
сквозь тонкие ветки акаций!
Как люблю я книги (моих друзей),
тишину одинокого жилища
и вид из окна
на дальние дынные огороды!
Как люблю пестроту толпы на площади,
крики, пенье и солнце,
веселый смех мальчиков, играющих в мяч!..

При сравнении второй группы ранних стихотворений Хлебникова с другими стихами Хлебникова, с одной стороны, и свободным стихом Кузмина, с другой стороны, становится очевидным, что в стихе второй группы появляются особенности, обычные для Кузмина и нетипичные для Хлебникова.

Основным организующим принципом во всех стихотворениях второй группы является синтаксический параллелизм, поддержанный лексическими повторами. Непосредственным следствием строгого синтаксического параллелизма строк является повышение количества равноударных строк. Количество равноударных строк приближается к 50–70% при обычных для этого периода цифрах 20–30%. Как правило, неравнострочный белый стих Хлебникова кажется результатом расшатывания силлабо-тоники, тогда как свободный стих Кузмина отличается тонической ориентацией. Вторая группа стихотворений Хлебникова отличается тонической ориентацией, как

стих Кузмина. Стихотворения представляют собой очень единообразную группу по всем параметрам, кроме длины междуударного интервала. Каждое стихотворение строится на лексических и синтаксических повторах, строки частично выравниваются по числу ударений, преобладает короткая строка и т.д. Но по длине междуударного интервала стих может быть любым: от акцентного стиха до дольника. Нечто подобное наблюдается, по нашим предварительным подсчетам, и в стихе Кузмина.

Итак, второму типу стихотворений первого периода свойственна ориентация на тоническую урегулированность, синтаксический параллелизм как конструктивная основа стихотворения, короткие строки, ясный синтаксис, относительное безразличие к длине междуударного интервала.

Второй период развития свободного стиха охватывает 1921–1922 гг., вплоть до смерти Хлебникова 28 июня 1922 года. Перелом в сторону нового типа стиха совершается в начале 1921 года, после открытия Хлебниковым Закона Времени и создания основной части "Досок Судьбы". "Доски Судьбы" — совершенно неисследованное произведение, для понимания которого необходим скорее математик, чем филолог. В нем Хлебников пытается понять ритмику истории, закономерное возникновение сходных между собой исторических событий через определенные промежутки времени, "повторение мировых волн". Сущность его подхода — стремление сделать историю точной наукой, добиться возможности предсказывать и изменять к лучшему судьбу человечества и человека.

Нам не важно сейчас, насколько научно основательными были законы времени, выведенные Хлебниковым. Их проверка не входит в задачи нашей статьи.

Для нас важно, что сам Хлебников твердо верил в открытые им закономерности. Открытие Закона Времени означало новую гармонию для всего человечества, возможность предсказывать и влиять на развитие истории, воздействовать на будущее человечества и человека, устраивая их наилучшим образом. По-видимому, это создавало особый душевный настрой поэта и влияло на его стихи.

В конце 1920 – начале 1921 гг., перед открытием Закона Времени, Хлебников почти не пишет стихов. Он занимается только математическими вычислениями. "Я забыл мир созвучий; их я как хворост принес в жертву костру чисел. Но еще немного, и мне вернется священная речь", — пишет он в письме сестре от 2 января 1920 года. "Песни молчат", — пишет он Маяковскому 18 февраля 1921 года. Так продолжается, по-видимому, до открытия Закона Времени весной 1921 года. Это открытие вызывает, по-видимому, общий душевный подъем и ощущение всеобщей мировой гармонии. После

этого открытия "священная речь" возвращается. "Переворот от числа к слову в воскресенье 14 марта 1921 года", — записывает Хлебников. Возвращение "священной речи" приносит с собой новый тип стиха. И замечательно, что перелом от старого запутанного к новому гармоничному типу стиха происходит ровно посередине стихотворения об открытии Закона Времени.

Это — стихотворение 1921 года "Как стадо овец мирно дремлет...". Стихотворение делится на две почти равные части: 38 и 39 строк. Две части разделены пробелом. Первая часть описывает состояние человечества до того, как человек подчинил себе огонь и научился его использовать. В ней описывается горькая участь племени, чьи хижины уничтожает лесной пожар. Люди бессильны бороться с огнем:

Молния пала на хату отцов с соломенной крышей,
Дуб раскололся, дымится,
Жены и дети, и старцы, невесты черноволосые,
Их развевался волосы, —
Все убегают в леса, крича, оборачиваясь, рукой подымая до неба,
На острые зубы зверя лесного, гадов шипящих укус,
Как обед для летучего гнуса.

В первой части тип стиха напоминает первый тип стиха первого периода:

1) длинные строки (до 8 ударений по сравнению с 2–3, изредка 4-мя ударениями во второй части)

2) резкие колебания длины строки (от 2 до 8 ударений по сравнению с от 2 до 5-ти во второй части)

3) сложный синтаксис (сравнительные, причастные, деепричастные обороты)

4) меньше совпадений с силлабо-тоническими размерами, чем во второй части (51,3% строк совпадают с силлабо-тоническими размерами в первой части, 70,3% — во второй).

Однако уже и в первой части этого стихотворения появляются новые черты: процент строк, совпадающих с силлабо-тоническими размерами — 51% (меньше, чем во втором периоде, но уже больше, чем 20–30%, типичные для первого периода). Уже появляется главная особенность неравнострочного белого стиха второго периода. Хотя многие авторы считают стих 1921–1922 гг. свободным, на самом деле практически все стихи этого периода представляют собой неравнострочный белый дольник.

Вторая часть этого стихотворения рассказывает о победе человечества над огнем. Люди изобрели спички и заставили огонь работать на себя. В этой же части рассказывается о победе Хлебникова

над судьбой. Открытие Закона Времени и других закономерностей, описанных в "Досках Судьбы", позволяет человеку подчинить судьбу. Хлебников называет открытые им законы "спичками судьбы", инструментами, которые позволят сделать судьбу и рок безопасными и полезными для человека:

А сыны "Мы с нами!"
Запели, воинственные,
И сделали спички,
Как будто и глупые —
И будто божественные,
Молнию так покорив,
Заперев в узком пространстве...
...А я же, алчный к победам,
Буду делать сурово
Спички судьбы,
Безопасные спички судьбы!
Буду судьбу зажигать,
Разум в судьбу обмакнув.
"Мы с нами!" — Спички судьбы.
Спички из рока, спички судьбы.
Кто мне товарищ?
Буду судьбу зажигать,
Сколько мне надо
Для жизни и смерти.
Первая коробка
Спичек судьбы —
Вот она! Вот она!

Это, как мы видим, совершенно другой тип стиха, чем до 1920 года и даже чем в первой части этого стихотворения. Новый тип стиха имеет следующие особенности:

1) короткие строки;

2) большой (70%) процент совпадения с силлабо-тоническими размерами;

3) простой, легкий и понятный синтаксис;

4) слабые колебания длины строки.

5) Это не свободный стих в строгом смысле слова. Это неравнострочный белый дольник.

Итак, первая часть, до победы над огнем и временем — старый тип стиха. Вторая часть — победа человечества над огнем и Хлебникова над законами судьбы — новый гармоничный тип стиха.

Новый тип стиха, появившийся в этом стихотворении, будет постоянно появляться в течении всего 1921 года. Вот, например,

"Волга! Волга!.." (№ 157). Мы слышим, что стих звучит не так, как стих первого периода:

Волга, снова будь Волгой!
Бойко, как можешь,
Взгляни в очи миру!
Глаждане города голода.
Граждане голода города.
Москва, остров сытых веков
В волнах голода, в море голода,
Помощи парус взвивай.
Дружнее, удары гребцов!

Таким стихом написано множество наиболее известных белых неравнострочных стихов Хлебникова: "Ночь в Персии" (№ 140), "Я и Россия" (№ 147), "Голод" (№ 154), "Обед" (№ 156), "Волга!Волга!" (№ 157), "Бурлюк" (№ 166), "Крученых" (№ 167) и др. Для многих исследователей это самые известные стихотворения Хлебникова, ассоциируемые со свободным стихом. На самом деле это неравнострочный белый дольник.

Неравнострочный белый дольник Хлебникова имеет, как правило, трехсложниковую основу. В части стихотворений существует явный запрет на совпадение с двусложниками: с трехсложниками совпадают 50–70% строк, а совпадений с двусложниками вообще нет (№ 125, № 147, № 154, № 163). В других стихотворениях строки, совпадающие с двусложниками, есть, но совпадений с трехсложниками гораздо больше (№ 135, № 140, № 157 и др.). Стихотворения же, где преобладает совпадение с двусложниками, оказываются, как правило, более урегулированными и не выходят за рамки силлаботоники. Как правило, это расшатанный ямб или, иногда, такое редкое явление в русской поэзии, как смешанные метры — сочетание строк разных размеров. Это — "Дуб Персии" (ямб: ритм 92% строк совпадает с силлабо-тоническими размерами, из них 85% — с ямбом), "Ручей с холодною водой..." (смешанные метры: 79% строк совпадает с силлабо-тоническими размерами, в том числе 64% ямба, 1% хорея, 8% дактиля, 2% амфибрахия, 4% анапеста), "На родине красивой смерти — Машуке..." (ямб), "В тот год, когда девушки..." (классический случай смешанных метров: 80% силлаботоники, из них 33% хорея, 7% ямба, 7% дактиля, 13% амфибрахия и 20% анапеста). Спорным случаем является стихотворение "Я видел юношу-пророка..." (№ 144): при формальном подсчете оно — тактовик (ямб — 52%, тактовик — 24%, Таблица 1), при более свободном, позволяющем считать некоторые тактовиковые строки

сращением двух ямбических ("Стекля́нной пупови́ной / лете́ла в про́пасть це́пь" = ямб+ямб) — это ямб.

Наблюдаются в 1921 году и отдельные возвращения к стиху первого периода — неравнострочному белому тактовику с длинными строками и сложным синтаксисом ("Ра — видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде...", № 145).

Таким образом, понятие "свободный стих" в применении к Хлебникову оказывается очень широким и многозначным. "Безрифменность" и "неравнострочность" — этих понятий недостаточно для определения свободного стиха. Они покрывают и неравнострочный белый дольник, и неравнострочный белый тактовик, и неравнострочный белый акцентный стих. Однако мы видим и слышим, что это очень несхожие стихи. Если мы, вслед за М.Л. Гаспаровым, ограничим рамки свободного стиха и определим его как неравнострочный белый акцентный стих, то ранние произведения Хлебникова мы должны будем назвать свободным стихом, а поздние — неравнострочным белым дольником. Этот переход от беспорядочного свободного стиха к упорядоченному дольнику связан для Хлебникова с открытием окончательной формулы Закона Времени — гармония времени отозвалась в гармонии стиха, свобода стала законом.

Литература

Антология русского верлибра / К. Джангиров. М., 1991.

Время Икс: Современный русский свободный стих / К. Джангиров. М., 1989.

Гаспаров М.Л. Современный русский стих: метрика и ритмика.

Гаспаров М.Л. В поисках "настоящего верлибра" // Литературная учеба, 1980, № 6.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. М., 1983.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

Жовтис А.Л. О критериях типологической характеристики свободного стиха // Вопросы языкознания, 1970, № 2.

Жовтис А.Л. Верлибры или верметры? // Литературная учеба, 1980, № 6.

Жовтис А.Л. К вопросу о границе между стихом и прозой // Филологические науки, 1985, № 3.

[Дискуссия о верлибре] // Литературная учеба, 1980, № 6.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1992.

От чего не свободен свободный стих? // Вопросы литературы, 1972, № 2.

Пыльдмяэ Я.Р. Типология свободного стиха // Семиотика, 1977, вып. 9.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. **Совпадение ритмики строк В. Хлебникова с силлабо-тоническими метрами, дольником, тактовиком и свободным стихом (% от количества строк в стихотворении)[3]**

№ стихотворения	Силлабо-тонические метры						Дк	Тк	Акц	1-сл.
	Все	Х	Я	Д	Амф	Ан				
29	8,3	8,3	-	-	-	-	8,3	8,3	58,4	-
30	35,2	11,8	17,7	-	5,9	-	11,8	11,8	41,2	-
37(п)	50,0	25,0	-	-	25,0	-	25,0	25,0	-	-
38(п)	33,3	-	-	33,3	-	-	8,4	25,0	33,3	-
49(п)	25,0	25,0	-	-	-	-	50,0	-	25,0	-
50(п)	-	-	-	-	-	-	-	75,0	25,0	-
51(п)	50,0	25,0	25,0	-	-	-	25,0	25,0	-	-
52(п)	8,3	8,3	-	-	-	-	58,4	-	33,3	-
56	-	-	-	-	-	-	25,0	50,0	25,0	-
113	22,2	-	11,1	-	11,1	-	-	44,5	33,3	-
125(1-я часть)	51,3	-	-	23,1	20,5	7,7	30,8	2,6	15,3	-
125(2-я часть)	70,3	-	-	48,7	18,9	2,7	18,9	10,8	-	-
125(целиком)	60,5	-	-	35,5	19,7	5,3	25,0	6,6	7,9	-
134	55,6	2,2	13,3	8,9	22,2	8,9	31,1	4,4	8,9	-
140	56,8	10,8	-	19,0	13,5	13,5	24,3	10,8	5,4	2,7
144	52,0	-	52,0	-	-	-	8,0	24,0	16,0	-
145	18,8	18,8	-	-	-	-	6,2	56,3	12,5	6,2
147	52,6	-	-	31,5	21,1	-	21,1	-	21,1	5,2
154	60,0	-	-	36,9	16,9	6,2	21,6	7,7	9,2	1,5
156	63,6	6,0	6,0	18,2	21,2	12,1	24,3	3,0	-	9,1
157	62,2	5,4	10,8	24,3	13,5	8,1	18,9	5,4	2,7	-
163	69,2	-	-	38,4	30,8	-	23,1	-	7,7	-
166	65,0	1,3	21,2	21,2	11,3	10,0	27,5	6,3	1,2	-
167	66,6	5,6	22,2	33,3	5,6	-	22,2	5,6	-	-
215(3)	65,0	10,0	-	27,5	22,5	5,0	20,0	2,5	10,0	2,5
215(5)	50,0	-	-	30,0	20,0	-	20,0	10,0	20,0	-
215(7)	66,7	-	-	55,6	11,1	-	22,2	11,1	-	-
218(1)	66,7	8,9	2,2	27,8	11,1	16,7	21,1	4,4	5,6	2,2

[3] Согласно общепринятой системе обозначений: Х — хорей; Я — ямб; Д — дактиль; Амф — амфибрахий; Ан — анапест; Дк — дольник; Тк — тактовик; Акц — акцентный стих; 1-сл. — строки, состоящие из одного фонетического слова; (п) — параллелистическая композиция.

Таблица 2. **Количество ударений в строках В. Хлебникова (длина строки)**

№ стихотворения	Количество ударений в строке:												Всего строк[4]
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
29	-	-	-	-	25,0	41,7	8,3	8,3	8,3	-	-	8,3	12
30	-	23,5	5,9	11,8	5,9	5,9	23,5	-	-	5,9	17,6	-	17
37(п)	-	12,5	12,5	50,0	12,5	12,5	-	-	-	-	-	-	8
38(п)	-	-	66,7	25,0	8,3	-	-	-	-	-	-	-	12
49(п)	-	-	50,0	25,0	25,0	-	-	-	-	-	-	-	4
50(п)	-	-	-	25,0	50,0	-	25,0	-	-	-	-	-	4
51(п)	-	-	50,0	25,0	25,0	-	-	-	-	-	-	-	4
52(п)	-	8,3	58,4	25,0	8,3	-	-	-	-	-	-	-	12
56	-	-	12,5	25,0	37,5	-	25,0	-	-	-	-	-	8
113	-	-	-	11,1	33,3	11,1	11,1	11,1	22,2	-	-	-	9
125(целиком)	-	22,1	41,5	20,8	7,8	3,9	2,6	1,3	-	-	-	-	77
125(1-я часть)	-	5,3	39,5	26,3	13,1	7,9	5,3	2,6	-	-	-	-	38
125(2-я часть)	-	38,4	43,6	15,4	2,6	-	-	-	-	-	-	-	39
134	-	8,9	28,9	24,4	24,4	11,1	2,3	-	-	-	-	-	45
140	2,7	27,0	46,0	18,9	2,7	2,7	-	-	-	-	-	-	37
144	-	16,0	16,0	28,0	24,0	-	12,0	4,0	-	-	-	-	25
145	6,2	12,5	12,5	6,2	18,8	6,2	18,8	6,3	12,5	-	-	-	16
147	5,3	31,6	10,5	36,8	10,5	5,3	-	-	-	-	-	-	19
154	1,5	20,0	30,8	33,8	13,9	-	-	-	-	-	-	-	65
156	9,1	33,3	39,4	18,2	-	-	-	-	-	-	-	-	33
157	-	35,1	46,0	13,5	5,4	-	-	-	-	-	-	-	37
163	-	15,4	30,8	38,4	15,4	-	-	-	-	-	-	-	13
166	-	20,0	31,3	18,7	18,7	6,3	6,3	3,8	1,2	-	-	-	80
167	-	16,7	55,5	27,8	-	-	-	-	-	-	-	-	18
215(3)	2,5	17,5	20,0	37,5	7,5	5,0	5,0	2,5	2,5	-	-	-	40
215(5)	-	10,0	30,0	-	20,0	30,0	-	-	-	-	-	-	10
215(7)	-	11,1	44,5	33,3	-	11,1	-	-	-	-	-	-	9
218(1)	2,2	23,3	23,3	30,0	15,6	3,4	2,2	-	-	-	-	-	90

[4] Рифмованные вкрапления не учитывались.

Н.А. Кожевникова

О СООТНОШЕНИИ ПРЯМОГО И МЕТАФОРИЧЕСКОГО СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ В СТИХАХ В. ХЛЕБНИКОВА

Для Хлебникова характерно пристальное внимание к реальному миру. В его стихах множество конкретных картин, переданных словами в прямом значении: "Хинное дерево с корой голубой Покрыто улитками", "И в горном ущелье над водопадом гремучим В белом белье ходят ханы Тянуть лососей Длинною сеткою на шесте".

Слова в прямом значении организуют информативное повествование, почти дневник: "Корни смоковницы / я на них спал", "Целых два дня я питался лесной ежевикой", "Очень устал. Со мною винтовка и рукописи, Лает лисица за кустами" ("Труба Гуль-муллы"). В стихотворении "Ручей с холодною водой..." Хлебников бесстрастно информирует о событиях: "Чека за 40 верст меня позвала на допрос", "Через день Чека допрос окончила ненужный".

В основе некоторых текстов Хлебникова лежит перечисление конкретных реалий. Перечисления его включают представителей одного вида. Перечисления Хлебникова — это однородные члены в полном смысле этого слова. В отличие, например, от перечислений Пастернака, объединяющих самые разнообразные и разнородные реалии, Хлебников в "Зверинце" перечисляет зверей и птиц, в стихотворении "Русь зеленая в месяце Ай..." перечисляет грибы: "В лес по грибы. Здесь сыроежка и рыжий рыжик С малиновой кровью, Желтый груздь, мохнатый и круглый, И ты, печерица, Как снег скромнобелая. И белый, крепыш с толстой головкой". В стихотворении "В лесу. Словарь цветов" перечислены цветы, среди которых и такие, которые не были предметом внимания поэзии: пижма, калужница, дурника, молодика, богинины чеботы.

В развернутых текстах сочетаются информативное повествование и перечисление конкретных реалий. В этом отношении характерно стихотворение "Голод", в котором перечисляются разные виды пищи — растения, живые существа: "Дети разведчики леса, Бродят по рощам, жарят в костре белых червей, Зайчью капусту, гусениц жирных Или больших пауков — они слаще орехов. Ловят кротов, ящериц серых, Гадов шипящих стреляют из лука, Хлебцы пекут из лебеды. За мотыльками от голода бегают: Целый набрали мешок".

Одна из особенностей Хлебникова — географическая точность его произведений. По его стихам можно составить карту его странствий. Географические названия выносятся в заглавие его стихотворений: "Крымское", "Алферово", "Ночь в Галиции", "Ночь в Персии", "Пасха в Энзели", "Хаджи-Тархан", "Шествие осеней Пятигорска", "Переворот во Владивостоке". С географических названий начинаются некоторые стихотворения Хлебникова: "Могилы вольности — Каргебиль и Гуниб", "Я переплыл залив Судака", "Сегодня Машук как борзая...", "На родине красивой смерти — Машуке", "Перед закатом в Кисловодск...", "Саян здесь катит вал за валом".

Место прямого слова обусловлено тем, что в стихах Хлебникова нет низких реалий и запретных тем. В стихотворении 1921 г. сформулированы важные для поэта мысли: "Мой белый божественный мозг Я отдал Россия, тебе: Будь мною, будь Хлебниковым. Сваи вбивал в ум народа и оси, Сделал я свайную хату "Мы — будетляне". Все это делал, как нищий, Как вор, всюду проклятый людьми". Начинается же оно картинкой, где главные действующие лица — вши: "Вши тупо молились мне, Каждое утро ползли по одежде. Каждое утро я казнил их — Слушай трески, — Но они появлялись вновь спокойным прибоем".

Хлебников легко совмещает разномасштабные предметы и явления, извлекая из подробностей быта некий общий смысл. Например, в стихотворении "На глухом полустанке...":

На глухом полустанке
С надписью "Хопры",
Где ветер оставил "Кипя"
И бросил на землю "ток",
Ветер дикий трех лет,
Ветер, ветер,
Сломав жестянку, воскликнул:
"Вот ваша жизнь!"
Ухая, охая, ахая, всей братвой
Поставили поваленный поезд,
На пути — катись.
И радостно говорим все сразу: "Есть!"
Рок, улыбку даешь?

Конкретное предметное слово в прямом значении — лишь одна составная часть стиля Хлебникова. Стихи Хлебникова насыщены тропами. Как писал Мандельштам, "Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень". В мире Хлебникова реалия и троп связаны. Прямое обозначение одного текста

в другом — образ. Стихотворение "Курган" начинается строкой: "*Копье* татар чего бы ни трогало — Бессильно все на землю клонится". В стихотворении "Тризна" *копье* — опорное слово метафоры: "Люди мы иль *копья* рока Все в одной и той руке?". Аналогичные переклички существуют и между другими словами в разных значениях: *конь, сивка, конница*: "Полно, *сивка*, видно тра Бросить соху" — "Ну, тащися, *Сивка* шара земного", "Летит в Сибирь — Сибири *конница*"; "Несется *конь*, похищенный цыганом"; "*Кони* трутся белыми боками, ремнями седла" — "Придет пора, и слухов *конница* По мостовой ушей Несясь, копытом будет цокать", "... садясь на *коней* ветра мгновенного, В зубы ветру смотря и хвост подымая, Табор цыган золотых, Стан бродяг осени, полон охоты летучей, погони и шипа"; *борзая*: "Бредят *борзые* и гончие, Барин коня своего остановит" — "Сегодня Машук как *борзая*", "Волны, синие *борзые*...", *черепаха*: "*Черепахи* вытягивали шеи, точно удивленные" — "*черепаха* жизни", *лебедь*: "Бог, водами носимый, Ячаньем встречен *лебедей*" — "облако-*лебедь*", *подсолнух*: "Стали черными, ослепли золотые глазята *подсолнухов*" — "Неба священный *подсолнух*", "Подкошенный *подсолнух*, я Сегодня падаю на землю", "Человек Сидит рыбаком у моря смертей, И кудри его, как *подсолнух*, Отразились в серебряных волнах", *тополь*: "Наверное, стройные *тополи* Смотрят на праздник в пыли" — "Его хребет стоит, как *тополь*, А не лежит хребтом зверей", "Ты, как *тополь* стеклянный, Упав с высоты, О, ручей, за поляной Вод качая листы", "Я стройна, как гордый *тополь*, Неприступна с всех сторон", *листья*: "Вечер осени Швырял *листьями* в небо, горстью любовных писем" — "С журчаньем, свистом Птицы взлетать перестали. Трепещущим *листом* Они не летали", "*Лист* города, изглоданный червем полета", "Случилось так, чтоб ушлые и непришедшие века Были *листом* для червяка?". Таких параллелей можно привести множество. Слово, таким образом, имеет несколько образных преломлений. В то же время это лишь небольшая часть определенного семантического поля.

Еще одна важная особенность тропов Хлебникова — их двусторонний характер. Человек сравнивается со зверями и птицами, птицы и звери сравниваются с людьми. На этом основана часть тропов "Зверинца".

Дерево сравнивается с человеком: "Как *полководцы*, Стояли тихо *тополя*", "старые мшистые *деревья* стояли в сумраке важно, *как старики*", человек — с деревом: "С ней вдвоем, *Как над речной долиной дуб*, Сидел *певец*".

Более редкое сопоставление: с одной стороны, "Мощным берегом Волги Ломоть лежит каравая — Укором, утесом, чтобы на нем Старый Разин стоял, Подымаясь как вал", с другой — "Буханка камней".

Эти основные особенности тропов отражаются в конкретных стихотворениях, во многом определяя их строение. Рассмотренные приемы словоупотребления — в то же время конструктивные принципы организации текста.

Обозначение реалии и троп взаимосвязаны. Текст характеризует переход от обозначения реалии к тропу: "И синели крылья бабочки, Точно двух кумирных баб очки ‹...› Глаза серые доски Грубы и плоски. И на них *мотылек* Крылами прилег ‹...› Камень кумирный ‹...› Смело смотри большим *мотыльком*".

Возможен и переход от тропа к реалии: "Пришел и сел. Рукой задвинул Лица пылающую книгу. И месяц плачущему сыну Дает вечерних *звезд ковригу*. Мне много ль надо? *Коврига хлеба* И капля молока. Да это небо, Да эти облака!".

Оба эти приема совмещаются. В стихотворении "Ручей с холодною водой..." слово *деревня* сначала входит в метафору, затем имеет прямое значение, а слово *дерево* сначала употреблено в прямом значении, затем представляет собой образ сравнения: "И груша старая в саду, на ней цветок богов — омела раскинула свой город, Могучее *дерево* мучая *деревней* крови другой, цветами краснея, — Прощайте все! Прощайте, вечера, когда ночные боги, седые пастухи, в *деревни* золотые вели свои стада. Бежали буйволы, и запах молока вздымался *деревом* на небо И к тучам шел".

Троп и реалия связаны не только прямым повтором, но и родовидовыми отношениями: "Застыли сказочными птицами Отцов письмена в поднебесьи. Внизу седое краснолесье Поет вечерними синицами".

Помимо таких простых отношений между тропом и реалией возможны и более сложные. Троп предваряет сюжетное развитие стихотворения. Стихотворение, которое начинается тропами, связанными темой убийства, смерти: "Как два согнутые кинжала, Вонзились в небо тополя, И, как усопшая, лежала Кругом широкая земля" — кончается реальным убийством: "А утром скрывает в море подруга Его счастливый заколотый труп".

Повторяющиеся тропы концентрируются в параллельных конструкциях, непосредственно примыкают друг к другу или оторваны друг от друга: "Я продырявлен *копьями* Духовной голодухи, Истыкан *копьями* голодных ртов", "Каменное *зеркало* гор. Я на горах. *Зеркало* моря находится по ту сторону...", "И, выстрелом слов сквозь *кольчугу* молчания, Мелькали великие реки... — А там, *кольчугой* пен дыша, Сверкали волны Иртыша".

Повторяющиеся опорные слова связывают начало и конец стихотворения: "Если я обращу человечество в часы И покажу, как

стрелка столетий движется..." — "Часы человечества, тикая, *Стрелкой* моей мысли двигайте".

Опорные слова тропов принадлежат к одному семантическому полю. Однотипные образы основаны на синонимах: "Растений *храмы*" — "*святилища* растений" ("Ручей с холодною водой"), "*Кубари* веселых волн" — "Буря вертится *волчком*" — "Море вертится *юлой*" ("Море").

Образное единство стихотворения создают слова, связанные родо-видовыми отношениями. В "Береге невольников" ряд реалий объединяют сравнения с животными, развертывающие параллель "люди — скот": "Пришли, смотрят глупо, как *овцы*"; "Хлопают по плечу: "Хороший, добрый *скот*!" Бодро пойдет на уру *Стадом волов*", "Будет работать, Как дикий *скот* Буйным рогом", "Бегает, как *жеребец*. Рысь! Сила! Что, в деревне, Чай, осталась *кобыла*? Слушайте вой Человеческой *говядины* Убойного и голубого скота".

Орудия убийства также сравниваются с животными: "Пушки — *Стадом* чугунных свиней, Чугунными свиньями жрали нас". С животными сравниваются заводы: "Как *слоны*, высоко подняв хоботы, Заводы трубили Зорю Мировому братству: просыпайся... Заводы ревут: "Руки вверх" богатству, *Слонов* разъяренное стадо".

Разные реалии связывают однотипные видовые обозначения. В поэме "Лесная дева" ряд соотнесенных тропов образуют слова *ручей, водопад, омут, водоем, озеро*: "Пылает взоров синих колос, Звучит *ручьем* волшебным голос! И персей белизна струится до ступеней, Как *водопад* прекрасных гор", "Она, заснув с ласкающей свободой, Была как *омут* ночью или водоем", "Храма любви блестят чертоги, Как ночью блещущий *ручей*. Нет сомнений, ни тревоги В беглом *озере* ночей",

Слова, принадлежащие к одному семантическому полю, не только имена, но и глаголы, связывают разные реалии. В поэме "Три сестры" разные реалии связаны тропами семантического поля "вода": "Как *воды* полночных озер За темными ветками ивы, Блестели глаза у сестер", "И волосы темного хлеба *Волнуются, льются* назад", "Те волосы — золота темного мед, Те волосы — черного хлеба *поток*", "И время столетьями *цедится*", "Поверили звезд *водоему* Ее молодые лета", "Одежда бела и чиста: Как *пены* далеких *озер*".

В некоторых стихотворениях есть центральный образ, от которого ответвляются частные образы, развивающие и конкретизирующие его. Часть стихотворения "Э-э! Ы-ым!" — весь в поту..." содержит развертывание тропа "весенних запахов и ветров пулемет":

"Весенних запахов и ветров пулемет —
В нахмуренные лбы и ноздри,
Ноздри пленяя пулями красоты обоняния,
Стучал проворно "ту-ту-ту".
Цветы вели бои, воздушные бои пыльцой,
Сражались пальбою пушечных запахов,
Бились битвами запахов:
Кто медовее — будет тот победитель. ‹...›

Люди, учитесь новой войне,
Где выстрелы сладкого воздуха,
Окопы из брачных цветов,
Медового неба стрельба, боевые приказы".

В "Береге невольников" развертываются два сходных образа — "соломорезка войны" и "струганок войны": "Соломорезка войны Железною решеткою Втягивает Все свежие И свежие колосья С зернами слез Великороссии" — "Колосья синих глаз, Колосья черных глаз Гнет, рубит, режет Соломорезка войны", "Струганок войны строгает, скобля русское мясо. Множество стружек — мертвые люди!".

Соотношение тропа и слова в прямом значении имеет еще один способ выражения. В основе развертывания тропов лежат картинки реальной жизни. Бабочка залетела в комнату и бьется о стекла — "Мне, бабочке залетевшей В комнату человеческой жизни, Оставить почерк моей пыли По суровым окнам, подписью ученика, На строгих стеклах рока. Так скучны и серы Обои из человеческой жизни! Окон прозрачное "нет"! ("Зангези"). Дети что-то пекут в жаровнях: "Дети пекут улыбки больших глаз В жаровнях темных ресниц И со смехом дают случайным прохожим" ("Тиран без Тэ"). Кто-то пролил чернила на скатерть: "Наш", — сказали цветы — Золотые чернила На скатерть зеленую Неловкой весною пролитые" (Тиран без Тэ").

Некоторые реалии имеют множественные образные соответствия. Например, глаза: *жемчуг, озера, колосья, сапоги* и т.п. Этот же тип отношений между реалией и тропом характерен и для некоторых текстов. Объединяются два тропа: "Пышных кос ее *струя*, по хребту бежит *змея*"; "Лишь башня из синих камней стонкой *березой* на темном мосту Смотрела *Богоматерью* и перевязывала раны", "Черные сосны в снегу, Черные сосны над морем, черные птицы на соснах — Это ресницы. Белое солнце, Белое зарево — Черного месяца ноша, — Это глаза".

Объединение тропов имеет и развернутый характер: "Черные волосы падали буйно, как водопад, Десятками лет никем не покошены, Стрижки не зная, — Волосы падали Черной рекой на плечо. Конский хвост не стыдился бы этих веревок, Черное сено ночных вдохновений,

Стога полночей звездных, Черной пшеницы стога". Так строятся и более развернутые тексты, очерчивающие круг ассоциаций, которые вызывает определенная реалия, например: "Москва, ты кто?...".

Цепи тропов, какой бы вид они ни принимали, создают единство текста. Фрагментарность стихов Хлебникова сочетается с образным единством и в значительной мере перекрывается им. Незаконченные, открытые, они тем не менее закончены. Тексты Хлебникова отличаются ролью тропов в них. То, что в одном тексте — частный прием, в другом — основной конструктивный принцип. Однотипные образы связывают разные произведения Хлебникова, например, образы, развивающие параллель "мир — книга" в стихотворениях "Ручей с холодною водой...", "Город будущего" и т.п.

Наряду с текстами, которые более или менее последовательно выдержаны в одном ключе — прямом или тропеическом, для Хлебникова характерны "смешанные" тексты, в которых сосуществуют оба ключа, оба принципа. В "Зверинце" чередуются отрезки, выдержанные в информативном и в ассоциативном ключе. "Ручей с холодною водой..." начинается с информативного повествования, затем идут фрагменты, в которых густо сконцентрированы тропы.

Мир, по Хлебникову, организован как стихотворение, стихотворение организовано как мир. Последовательное развитие одних и тех же образов и приемов создает единство хлебниковского творчества, делая его единой книгой.

З.Ю. Петрова

О НЕКОТОРЫХ ОБРАЗНЫХ СООТВЕТСТВИЯХ ПРИРОДНЫХ РЕАЛИЙ В ЯЗЫКЕ В. ХЛЕБНИКОВА

Как неоднократно отмечалось, одним из центральных мотивов в творчестве Хлебникова является идея единства человека и природы. Одно из проявлений этой идеи — одухотворение природных реалий, которое в языке Хлебникова выражается в обилии конструкций олицетворения.

Многочисленны и разнообразны образные конструкции, олицетворяющие животных и птиц. Хлебников относится к людям и животным "на равных", животные поднимаются до уровня человека. Говоря о животных и птицах, Хлебников применяет по отношению к ним названия частей человеческого тела, наиболее часто из которых употребляется возвышенное очи: И конь, чья ярь испытана,

Грозит врагу копытами. *Свирепооки* кони; чайки с длинным клювом и холодным голубым, точно окруженным очками, *оком*; Щели глаз своих кровавых Филин движет и подъемлет, И косое *око* внемлет, Как сучок внутри извилин; [мамонт] В маленьких *очах*, с волосатыми ресницами, высокомерие; *лицо*: Олень ‹...› Напрасно прелестью движений И красотой немного девьего *лица* Избегнуть ты стремился поражений; О, Сад, Сад! ‹...› Где львы дремлют, опустив *лица* на лапы. В применении к животным употребляются названия одежды, головных уборов: [об обезьянах] Черная *рубашка*, могучие низкие черепа ‹...›; Рогатая степная змея подымала голову и после, тихими движениями, набрасывала себе на глаза песочную *шляпу*.

Насекомым, животным приписываются предикаты, характеризующие поведение человека: Жучок *Изумился*, На волны легши; Верблюд угрюм, неразговорчив, Стоит, *надсмешкой губы скорчив* и т.п.

Многочисленны и разнообразны названия людей, применяемые Хлебниковым к животным и птицам. Это — родовое обозначение *люди* (Черная рубашка, могучие низкие черепа, кривые клыки давали страшный отпечаток этому обществу волосатых *людей* — об обезьянах; О, эти четвероногие *люди* лесов [вепри] с желто-дымными косыми отрезанными бивнями), и различные видовые: *ребенок* (‹...› орел жалуется на что-то, как усталый жаловаться *ребенок*), *девушка* (‹...› косматый, как *девушка*, орел смотрит на небо, потом на лапу), *сударыня* (‹...› цесарки — иногда звонкие *сударыни* с оголенной и наглой шеей), *князь* (*князь* воздуха — об орле) и другие обозначения людей, особенно много которых в поэме "Зверинец".

Животным приписываются отношения, принятые в человеческом обществе: *брак* (Олени заплетались рогами так, Что, казалось, их соединял старинный *брак* С взаимными увлечениями и взаимной неверностью), *правительство, короли* (Ты [Азия] разрешила обезьянам иметь *правительство* и *королей*). Это могут быть социально-политические характеристики: Я вижу конские *свободы* И *равноправие* коров.

Встречаются достаточно необычные сравнения животных и птиц с отвлеченными понятиями: ‹...› челюсть у белой высокой черноглазой ламы и у плоскорогого низкого буйвола и у прочих жвачных движется ровно направо и налево, как *жизнь страны*; И чайки на берег намеки: Они точно *крылья судьбин*...; Нетопыри висят опрокинуто, подобно *сердцу современного русского*. Более обычны в языке художественной литературы сравнения "в обратную сторону", некоторые из них есть в произведениях Хлебникова: Я сказал, что сердце современного русского висит, как *нетопырь*.

К растениям — деревьям, цветам, траве — тоже применяются различные человеческие характеристики: названия частей человечес-

кого тела: традиционные в поэтическом языке *стан, косы* (тополь-рыбак, *Станом* зеленый; *косы* Листов зеленых) и менее традиционные *лицо* (*лица* лип), *очи* — как и в применении к животным (Сквозь белые дерева *очи* Ты скачешь товаркою ночи; Темнозеленые, *золотоокие* всюду сады), *черепа* (И золотые *черепа* растений Застряли на утесах), *трупы* (золотые *трупики* веток; Черных деревьев голые *трупы*), человеческие предикаты: *смелый* (Цветов кудрявая и *смелая* семья; И утух Вечер утех У тех *смелых* берез, С милой смолой), *смотреть* (Наверное, стройные тополи *Смотрят* на праздник в пыли), *целоваться* (Лепетов тихим сосна *целовалась* С осиной), *дружить* (Высокая ель ‹...›, стоя рядом, закрывает часть утеса, казалось, *дружит* с ним и охраняет его покой), названия болезней (*Плевки* золотые *чахотки* И *харканье* золотом веток), обозначения людей: *рыбак* (тополь-*рыбак*), *старик* (старые мшистые деревья стояли в сумраке важно. как *старики*), *полководец* (Как *полководцы*, Стояли тихо тополя), *князь* (сосновые *князья*), *мать* (Сосновая *мать* Кушает синих стрекоз). Как и животный мир, растительный мир у Хлебникова приобретает социально-политические характеристики: *держава* (Ведь листья зеленые жили особо, Позднее сплетались в *державы* стволов). Деревья ждут послов, посылают их (Мой тополь спозаранок Ждал утренних *послов*; И будет липа *посылать* Своих *послов в совет верховный*).

Море, река, болото, волны, лужа и т.д. тоже приобретают различные характеристики человека: *очи* — очень частое у Хлебникова, как мы видим, в применении к природе (*Очи* Оки Блещут вдали; Волга! Волга! ‹...› Мертвые *очи* слепца Ты подымаешь?), *глаза* (Волга! Волга! Ты ли *глаза*-трупы Возводишь на меня?), *уши* (Когда ты, Эр, выл В *уши* севера болотца, Широкие *уши* болота: "Бороться, брат, бороться!"), *волосы* (Я видел юношу-пророка, Припавшего к стеклянным *волосам* лесного водопада), *пуповина* (Стеклянной *пуповиной* летела в пропасть цепь Стеклянных матерей и дочерей Рождения водопада) (все эти образные обозначения достаточно нетрадиционны). Обозначения частей тела употребляются не только как принадлежность моря, реки, болота, но и как термин сравнения: море, река и т.д. отождествляются с частью тела: Морей пространства голубые В себя заглянут, как в *глазницы*; О, если б волосами синих рек Мне Азия обвила бы колени; Я, волосатый реками ‹...› А этот *волос* длинный — Беру его пальцами — Амур; Точно *кровь* главы порожней, Волны хлещут, волны воют Нынче громче и тревожней. Морю, реке, волнам приписываются человеческие действия и состояния (*спать, хохот, гнев, отчаяться* и др.). К ним применяются обозначения людей: родовое — *люди* (Идут на нас валы зеленые, Как *люди*, вольны и храбры), видовые — *девы* (и мутное серебро рек в

зеленых тканях, будто белые *девы* свадьбы, смеясь и гуторя, надели зеленые венки), обозначения родственных отношений (Волны скачут а-ца-ца! Точно *дочери отца*; Матери ливнем любимец — Лужа-*дитя*).

Олицетворяются также ветер, гора, утес, курган, звезды, закат, ночь, вечер, день, туча, времена года, земля.

Достаточно нетрадиционны разнообразные обозначения частей человеческого тела, приписываемые небу: *кукиш, шиш* (В небе черном серый *кукиш*, Небо тучам кажет *шиш*), *лоб* (Мы гордо ответим Песней сумасшедшей В *лоб* небесам), *шея* ([Бештау] кремневый нож В грубой жестокой руке, К *шее* небес устремлен), *кадык* (Чтобы через *кадык* небес вести Людей небесные пути). Есть и более часто встречающееся в поэтическом языке обозначение *лик* (И кровью войны будем плескать В *лики* свода небесного).

С классической поэзией связывает Хлебникова образная параллель "язык природы" (ср. у Тютчева: Не то, что мните вы, природа — Не слепок, не бездушный лик. В ней есть душа, в ней есть свобода, В ней есть любовь, в ней есть *язык*). Эта образная параллель связана с фольклором, первобытными анимистическими представлениями о говорящих деревьях, реках, ручьях и т.д. У Хлебникова говорят: жук, птицы, деревья, цветы; волны, воды, реки, море; весна, лучи. Образная параллель "язык природы" конкретизируется в следующих элементах: *говорить, сказать, промолвить, рассказать, воскликнуть, лепетать, шептать, обещаться; речь, язык; слово, глагол; беседа, разговор; молва, поговорка, сказки, пословицы и скороговорки* и т.д.

Приведем некоторые примеры: Жук ‹...› Вдруг заскрипел, Внятно *сказал* знакомое слово На *языке*, понятном обоим; Тихие утренние *речи* птиц солнцу; *Воскликнет* насмешливо: "Только?" — Серьгою воздушная ольха; Слушать голоса цветов, *Шепчущих*: "Это он!" — Склоняя головку, Когда я прохожу по саду; Шумит кора старинной ивы, *Лепечет сказки* по-людски; И около тела нагого Холодная пела волна Давно позабытое *слово* Из мира далекого сна; Где Волга *скажет "лю"*, Янцекиянг *промолвит "блю"*, И Миссисипи *скажет "весь"*, Старик Дунай *промолвит "мир"*, И воды Ганга *скажут "я"*, ‹...› *Язык* любви над миром носится; Море вспомнит и *расскажет* Грозовым своим *глаголом*; И *разговору* вод заборы Утесов, сверху падших в нивы; А волны черные и бурные С журчанием бились о прибой, Как будто дерзко-балагурные *Беседы* с мрачною судьбой; Весны *пословицы и скороговорки*; Дрожали лучи *поговоркою*. Интересно, что часто встречаются конструкции прямой речи, т.е. выражается содержание того, что говорят деревья, реки и другие природные реалии.

Еще один образ, очень важный для Хлебникова, пронизывающий все его творчество, — это образ "молитва". Этот образ перекликается с традиционной образной параллелью "мир — храм", но имеет у Хлебникова свое особое преломление, связанное с наделением им духовностью всего, что есть в мире, как высшее проявление этой духовности. Молитва буквально наполняет весь мир. Молится у Хлебникова и живое, и неживое:

утки: О, Сад, Сад! ‹...› Где утки одной породы в сухой клетке подымают единодушный крик после короткого дождя, *точно служа благодарственный* — имеет ли оно ноги и клюв? — *божеству молебен;*

жабы: Жабы усердно *молились*, работая в большие пузыри ‹...› Толстый *священник* сидел впереди, Глаза золотые навыкате, И книгу погоды читал. ‹...› И вздымались *молитвенниками*, *Богослужебными книгами* пузыри У квакавших громко лягушек, *Набожных*, как всегда вечерами при тихой погоде;

шмели: Она пчелиным *божеством На службу* тысячи шмелей Идет, хоть трудно меж ветвей *Служить молитву божеством*;

вши: Вши тупо *молились* мне, Каждое утро ползли по одежде;

цветы: Среди гольцов, на одинокой поляне, Где дикий *жертвенник* дикому *богу* готов, Я как бы присутствовал на *моляне Священному камню священных цветов*. Свершался предо мной *таинственный обряд. Склоняли голову* цветы ‹...›;

дерево: Вон дерево кому-то *молится* На сумрачной поляне;

трава: ‹...› какая-то пыльная трава, точно умоляя, опутала мои ноги и вилась по земле, как *просящая милосердия грешница*. Я разорвал ее нити грубыми шагами, посмотрел не нее и сказал: "И станет грубый шаг силен порвать *молящийся* паслен";

море: "*Упокой, Господи*" и "*Вечную память*" Пело море Тухлым собакам;

[реки, закат, небеса] все окружало белого государя [гору], толпилось к нему ‹...› *и молилось на него* или *било покорно челом, простершись у подножья*;

время: Эль — вековой *отшельник* подполья! Гражданин мира мышей, бурною бросились бурей К тебе сутки, недели, месяцы, годы — *на богомолье*.

Молятся не только реалии живой и неживой природы, но и артефакты: *Бог* заводов — самозванец. ‹...› Тебе *молятся* заочно Труб высокие стада; Но *служит* верный пулемет *Обедню* смерти, *как звонарь*.

При этом каждый молится своему божеству: утки — утиному, шмели — пчелиному, цветы — камню, заре; вши, трава — человеку и т.д.

Семантическое поле слов, воплощающих этот образ, очень богато и разветвленно. Это — глаголы *молиться, служить обедню*, существительные, обозначающие этот процесс: *молитва, молебен, моляна, богомолье, обедня* и примыкающее к ним *обряд*, названия конкретных молитв, обозначения деятелей: *священник, первосвященник* (И вечер, точно *первосвященник* зари), *богослов* (Весеннего Корана Веселый *богослов*, Мой тополь спозаранок Ждет утренних послов), обозначения богослужебных книг: *богослужебные книги, молитвенник*, обозначения объектов молитвы: *божество, бог*, обозначения места, где совершается молитва: *храм, собор, святилище*: Я узнавал растений *храмы* И чины, и толпу; *святилища* растений. Связан с образом молитвы и образ веры, существующей в природе: Кузнечик в кузов пуза уложил Прибрежных много трав и *вер*; Тогда хотели звезды жгучие Соединить в одно созвучие И смуглую *веру* воды, Веселые брови русалок, И мельницы ветхой пруды, И дерево, полное галок, И девы ночные виды.

Для отношения Хлебникова к природе характерно то, что, как отмечает В.П. Григорьев, Хлебников представляется как ее "ровесник, близнец, может быть, "полпред" ("Грамматика идиостиля. В. Хлебников". М., 1983, с. 15). Это отражается и в образных конструкциях, в употреблении слов *друг, товарищ, брат, спутник, дружить, целовать* и т.д., связывающих человека и реалии природы: Ноя хочу, чтобы луч звезды *целовал* луч моего глаза; Ведь только, только Ниагаре Воскликну некогда: "*Товарищ*!"; С весною быстрою *сам-друг*; Скажи, ужели святотатство Сомкнуть, что есть, в земное *братство*? И, открывая умные объятья, Воскликнуть: "Звезды — *братья*! Горы — *братья*! Боги — *братья*!"; Сквозь белые дерева очи Ты скачешь *товаркою* ночи; И с мглой языческой *дружа*, Она уходит в лес; Ему был *спутником* ручей, И он умел в тиши часами *Дружить* с ночными небесами. Есть, кроме того, и предикаты типа *бить по плечу, чокаться, хватать за ус, тыкать* и др., особенно — в сочетаниях с такими реалиями, как Млечный путь, солнце, созвездие и т.д.: Я Господу ночей готов сказать: "*Братишка*!" — И Млечный Путь *погладить по головке*; И, *чокаясь* с созвездьем Девы ‹...›; *Хватай за ус* созвездье Водолея, *Бей по плечу* созвездье Псов!.

В ряде контекстов выражается способность поэта-демиурга вмешиваться в развитие мира, например: Держатель знамени свобод, Уздою правящий ездой, В нечеловеческий поход Лети дорогой голубой. ‹...› Ты прикрепишь к созвездью парус, Чтоб сильнее и мятежнее Земля неслась в надмирный ярус ‹...› Из звездных глыб построишь кровлю. Пусть небо ходит ходуном От тяжкой поступи твоей ‹...›; Повелевая облаками, кидать на землю белый гром... Законы природы, зубы вражды ощерьте! Либо несите камни для моих

хором. Собою небо, зори полню Я, Узнать, как из руки дрожит и рвется молния.

Или — другие варианты, где земля, вселенная представлена как живое существо: Ну, тащися Сивка Шара земного. Айда понемногу! Я запрег тебя Сохой звездною, Я стегаю тебя Плеткой грезною; Наденем намордник вселенной, Чтоб не кусала нас, юношей, ‹...› Лютики выкрасим кровью руки, Разбитой о бивни вселенной, О морду вселенной.

Или — земля представляется как предмет, которым владеет лирический герой: Я, носящий весь земной шар На мизинце правой руки — Мой перстень неслыханных чар; В великих погонях Бешеных скачек На наших ладонях Земного шара мячик.

Здесь рассмотрена лишь часть образных параллелей, характеризующих природу в индивидуальном стиле Хлебникова (ср. еще образ единой книги природы, различные сравнения природных реалий с предметами, созданными руками человека и др.). Исследование образных соответствий природных реалий в языке В. Хлебникова — лишь один аспект более общей темы: отношение поэта к природе, выраженное в его творчестве, особенно важной для такого поэта, как В. Хлебников, для которого природа занимает столь существенное место в картине мира.

Р. Вроон

ХЛЕБНИКОВ И ПЛАТОНОВ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Влияние Велимира Хлебникова на виднейших представителей русского литературного авангарда достигло своего апогея в 1920-е годы [см. Markov 1962: 20], когда вышли в свет новые журнальные подборки его стихов, ряд поэтических сборников, а затем и первые тома его "Собрания произведений". Естественно, его воздействие наиболее ощутимо в творчестве поэтов этого десятилетия: не только бывших кубо-футуристов, но и членов "Центрифуги", конструктивистов, обериутов и других. Труднее говорить о влиянии Хлебникова на прозаиков 20-х годов, но оно все же отмечалось, вскользь, порой пренебрежительно, у столь несхожих между собой писателей, как Даниил Хармс, Юрий Олеша и Вениамин Каверин [Markov 1962: 13, 304; Яковлев 1948: 226; Александров 1988].

Любопытно, однако, насколько редко упоминается в этой связи Андрей Платонов, который своеобразием своих идеологических пристрастий, стиля (особенно в конце 20-х годов) и склонностью к сюрреализму сближался именно с Хлебниковым. Обратимся к тому немногому, что было написано по этому поводу.

Л. Геллер останавливается на стилевом своеобразии, присущем им обоим и достигаемом близкими средствами. Он указывает на необычную лексику, намеренные плеоназмы, синтаксические стяжения и другие сознательные "неправильности", которыми отличается язык Хлебникова и Платонова [Heller 1984: 355–357]. Геллер усматривает и другую параллель — склонность обоих писателей к тропам (в особенности к персонификации и прозопопее), берущую начало, по-видимому, в общем для них "глубоко анимистическом видении" мира [там же: 356].

Другие проявления сходства, в особенности обусловленные близостью философских взглядов или идеологических установок, удостоились исследовательского внимания в минимальной степени. Так, Е. Толстая-Сегал, вкратце касаясь возможных реминисценций из Хлебникова в ранних произведениях Платонова, указывает на отождествление "ego" и мира в "Маркуне" [Толстая-Сегал 1981/1994: 51] и отмечает его стремление к реализации футуристических лингвистических теорий. М. Геллер обращает внимание на сходство между мечтами жителей Чевенгура и хлебниковской утопией в "Ладомире" [1982: 217; см. также Seifrid 1992: 122]. Е. Яблоков, в свою очередь, обнаруживает хлебниковскую тенденцию в "Ювенильном море", имея в виду прежде всего образ зоотехника Високовского с его мечтой о новом мире, в котором животные будут наслаждаться плодами демократии [1994: 197]. "Философскому диалогу" между Хлебниковым и Платоновым посвящена статья Н.В. Корниенко (1990), которая указывает на общий федоровский фон у обоих писателей и созвучность "жизнестроительных произведений" поэта раннему творчеству прозаика, где "главенствует воссоздание идеальной программы бытия" (80). Обращаясь к произведениям второй половины 20-х годов, Корниенко усматривает явную полемику с Хлебниковым в очерке "ЧЕ-ЧЕ-О", где Платонов, по мнению автора, пародирует хлебниковский очерк "Радио будущего" [Корниенко 1990: 81].

Каждый из названных исследователей, за исключением Корниенко, говорит скорее о сходстве, чем о непосредственном влиянии Хлебникова на Платонова. Подобная осторожность связана, по всей видимости, со скудостью внетекстовых свидетельств, указывающих на обращение Платонова к творчеству поэта, и с более общей проблемой "влияния", его проявлениями в данном десятилетии. Столь многие писатели и мыслители этого времени размышляли над вопросами, волновавшими Платонова, что прежде всего следует опре-

делить, имеем ли мы дело с "влиянием" или здесь проявляется общий дух эпохи. Это допущение особенно справедливо применительно к утопизму — комплексу идей, одинаково близких и Хлебникову и Платонову. Так, Л. Геллер замечает: "Tout en cherchant les origines des grandes idées, en suivant les lignes de leur développment, il est important de voir qu'il s'agissait de préoccupations communes et que, dans ce cas, la question des influences directes perd quelque peu, sinon de sa portée, du moins de sa simplicité" [Heller 1984: 361–362].

Однако есть исключения из этого правила, к которым относятся и примеры, приведенные нами выше. Так, Геллер и Яблоков отсылают читателя к строкам из "Ладомира": "Я вижу конские свободы / И равноправие коров" [Хлебников 1986: 289], — усматривая в них выражение той "зоологической утопии" [Seifrid 1992: 123], которая является почвой для сближения Хлебникова и Платонова. Существует немалая вероятность того, что Платонов знал эту поэму, а возможно, и писал о ней. В 1924 году он опубликовал обстоятельный обзор первых номеров "Лефа", посвященный преимущественно его теоретической платформе. Статья заканчивалась обещанием еще одного обзора, на сей раз анализирующего художественный раздел журнала [Платонов 1924: 501–503]. Читатели так никогда и не увидели обещанной Платоновым статьи, но с большой долей уверенности можно предположить, что, явись она в свет, среди произведений, разобранных на ее страницах, нашел бы место "Ладомир", опубликованный во втором номере "Лефа" (1923).

Один из своеобразнейших комплексов идей Платонова — об эросе и любви и о их месте в новом революционном миропорядке — выдает и иное заимствование из Хлебникова, причем, возможно, даже более существенное, чем цитированный отрывок из "Ладомира". Речь пойдет о романе "Чевенгур". Тема эроса исследуется здесь на примере нескольких любовных связей, среди которых отношения Александра Дванова с двумя женщинами: с соседкой Софьей Александровной Мандровой и с крестьянкой, названной просто Фекла Степановна. И в разработке этой темы Платоновым распознается хлебниковский "пратекст".

Софья Александровна впервые появляется в романе по возвращении Дванова к своему приемному отцу, Захару Петровичу, после взятия Новохоперска. Школьница в момент возвращения Дванова, она влюбляется в него, он в нее; проявления их взаимного чувства столь очевидны, что Захар Петрович начинает конструировать качели для ожидаемого внука. Соня рассказывает Дванову о своих планах стать учительницей, но, когда подходит время ее распределения в сельскую школу, она признается Дванову, что предпочла бы работать в цветочном магазине в родном городе. Он же, к ее огор-

чению, отвечает, что цветы меньше нуждаются в любви, чем дети, и следовательно, она должна посвятить себя детскому образованию.

Преданность Дванова социалистическим идеалам приводит в конце концов к тому, что он оставляет Соню. Когда предгубисполкома Шумилин просит его "искать коммунизм среди самодеятельности населения" [Платонов 1991: 95], Дванов, не раздумывая, соглашается и прощается с Соней. В ходе экспедиции на Дванова нападают анархисты, он получает ранение, но Степан Копенкин спасает его и отвозит домой. Однако через несколько дней, ни слова не говоря ни Соне, ни Захару Петровичу, ни товарищам, он уезжает вновь. Во время своего второго похода Дванов забредает в деревню Средние Болтаи, где останавливается у крестьянской вдовы Феклы Степановны и соблазняет ее (или она соблазняет его). Копенкин разыскивает его здесь и передает просьбу Сони вернуться к ней, но Дванов отказывается. В следующий раз, когда Копенкин приносит от Сони его "нательное добро", он снова говорит, что останется с Феклой Степановной, но потом неожиданно меняет свое решение и присоединяется к Копенкину.

Роль Сони и Феклы в тексте романа определяется не столько их функциями самостоятельных персонажей, сколько их отношениями с Двановым, благодаря чему возникает противопоставление этих двух женских образов. Они воплощают собой две ипостаси единого женского начала, которые часто встречаются в творчестве Платонова [см. Семенова 1994: 81] Одна из них — "вечная женственность": женщина как воплощение силы, вдохновляющей мужчину на завоевание мира и изменение его. Другая — "мать-земля", втягивающая мужчину в извечный круговорот рождения, совокупления, размножения и смерти.

Из этих двух женских образов, притягательных для Дванова, Соня вызвала наибольший интерес критики, и не только потому, что ее присутствие в романе более ощутимо, но и по той причине, что роль, которую она в нем играет, легче поддается истолкованию в контексте авторской идеологии. Само ее имя, как полагает Толстая-Сегал, уже нагружено символическим смыслом: "Имя «София» ассоциируется с софийными идеями Владимира Соловьева и с культом Софии в ранней поэзии Блока и Белого" [Толстая-Сегал 1980: 194; см. также Геллер 1982: 236 и Малыгина 1994: 168–169]. Обращение к софиологии здесь особенно значимо, так как объясняет, почему любовь Дванова к Софье по сути своей асексуальна, а также — почему он противится устроению с ней в буржуазной семейной жизни, несовместимой с его устремлением к осуществлению коммунистической утопии. Образ Софии как источника вдохновения (а не эротического объекта) вписывается в богатую традицию

утопизма, связанную с именами Соловьева и Федорова и утверждающую идею не-сексуального, или вернее, анти-сексуального, будущего и "товарищества" как высшей ценности по сравнению с гетеросексуальной любовью. Всего однажды Соня представляется Дванову как объект эротического желания: когда он ранен и близок к смерти ("Шло предсмертное время — и в наваждении Дванов глубоко возобладал Соней" — 1991: 104), — исключение, лишь сгущающее негативную ауру, окружающую тему пола в романе.

Фекла Степановна во многих отношениях — противоположность Софьи Александровны. Она — крестьянка, немолода, вдова. Неудивительно, что в восприятии Дванова она поначалу сближается со смутным образом сестры его матери, которую он не помнит, так как она умерла вскоре после его рождения. Уступив желанию Феклы, Дванов не только предает Соню, свою "духовную любовь", но и символически совершает и более тяжкий проступок: удовлетворяет физическую потребность, которая должна была бы сублимироваться в интересах революции и нарождающегося социализма. Собственно говоря, предательство по отношению к Соне и есть не что иное как предательство этих интересов. "Дванов знал, — сообщает рассказчик — что не будь этого человека [Феклы Степановны — *Р.В.*], он бы сразу убежал к Соне, либо искать поскорее социализм вдалеке" [1991: 123].

Однако четкое, казалось бы, противопоставление Софии и Феклы в дальнейшем дискредитируется эпизодом из недолгой связи Дванова и Феклы: Дванов в постели с Феклой, он начинает ласкать ее, но вдруг застывает в неподвижности ("Наконец руки его замерли в испуге и удивлении" — 1991: 124). Рассказчик поясняет его несколько неожиданное поведение следующими словами:

> — Вы сестры, — сказал Дванов с нежностью ясного воспоминания, с необходимостью сделать благо для Сони через ее сестру. Сам Дванов не чувствовал ни радости, ни полного забвения. Он все время внимательно слушал высокую точную работу сердца. Но вот сердце сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, но — уже пустое. Оно слишком широко открывалось и нечаянно выпустило свою единственную птицу.

Е. Яблоков, в поисках софиологического подтекста, обнаруживает в этих строках цитату из поэмы Белого "Первое свидание", в которой читаем:

> Вы, сестры —
> — (Ты, Любовь, — как роза,
> Ты, Вера, — трепетный восторг,
> Надежда — лепетные слезы,
> София — горний Сведенборг!)...

Хотя имя Софии и присутствует здесь, вычитываемый подтекст не согласуется с реалиями романа уже потому, что поэт обращается к трем сестрам и их матери Софии, а не к двум "сестрам", которые при сравнении могли бы соответствовать двум женщинам в жизни Дванова[1]. Кроме того, факт родства не столь важен в поэме Белого. Он использует слово *сестры* только в качестве обращения, акцентируя нетрадиционное (и неканоническое) отождествление Премудрости Божией с Великомученицей Софией (матерью Веры, Надежды и Любови). И главное — приведенный отрывок отнюдь не помогает нам понять, почему антиподы София и Фекла внезапно представляются Дванову сестрами и как это неожиданное откровение связано с проблемой "эрос и революция".

Более вероятный источник заимствования — со сходной расстановкой персонажей — находим в поэме Хлебникова "Поэт", впервые напечатанной в 1928 году[2]. В толпе гуляющих оказываются три протагониста: поэт, русалка и Богородица, последняя — в образе красавицы-нищенки. Богородица таинственно появляется среди гуляющих, и окружающие застывают в недоумении перед ее чистотой, красотой и веющим от нее "дыханием вечности". За ней следует русалка, воплощающая мир воображения и тайны, она с горечью жалуется поэту, что для нее не осталось места в мире, где правят разум и наука. Поэт, представленный как "узник созвучий" и мечтатель, поглощенный тайнами времени и истории, наблюдает за происходящим и внимает жалобам русалки. В конце поэмы он обращается к ней и к Непорочной Деве с такими словами:

"Вы сестры. В этом нет сомнений.
Идите вместе, — он сказал. —
Обеим вам на нашем свете
Среди людей не знаю места
(Невеста вод и звезд невеста).
Но, взявшись за руки, идите

---

[1] Следует заметить, что три "дочери" у Платонова упоминаются, но в другом контексте. Описывая состояние охваченного нищетой населения, рассказчик замечает: "Они видели, как с большими скоростями вели поезда торжествующие паровозы. Но ни один нищий не знал, отчего едет сам паровоз. Даже более простое соображение — для какого счастья они живут — тоже не приходило в голову нищим. Какая вера-надежда-любовь давала силу их ногам на песчаных дорогах — ни одному подающему милостыню не было известно" [1991: 58].

[2] Поэма была написана в 1919 г., но опубликована только в 1928, в первом томе хлебниковского "Собрания произведений" (Л., Изд. писателей, с. 145–159). Вопрос о том, где и когда Платонов мог прочитать поэму, остается открытым. По всей видимости, это произошло в процессе его работы над "Чевенгуром" в 1928 г. История написания и публикации "Чевенгура" содержится в статье Е. Шубиной (1994).

Речной волной бежать сквозь сети
Или нести созвездий нити
В глубинах темного собора
Широкой росписью стены,
Или жилицами волны
Скитаться вы обречены,
Быть божествами наяву
И в белом храме и в хлеву..."

[Хлебников 1986: 270–271]

В заключение он клянется быть их вожатым в этом изгнании и дарит каждой из них по цветку в залог своего обета.

Эпизод из "Чевенгура" ближе к этой сцене из хлебниковского "Поэта" в гораздо большей степени, чем к поэме Белого. И у Хлебникова и у Платонова два, а не четыре женских образа. И у Хлебникова и у Платонова две женщины предстают как противоположности (одна олицетворяет языческий мир фольклора, другая — мир веры), и их родство — не более, чем плод воображения главного протагониста. Естественно сближение между Софией Платонова и Непорочной Девой Хлебникова, восходящее к традиционному отождествлению Премудрости Божией с Богородицей, "Невестой неневестной" [см. Малыгина 1994: 168–169]. Сопоставление же Феклы с русалкой рождается из также традиционной ассоциации последней с сексуальностью и обольщением. Дванов, в свою очередь, обретает двойника в поэте, который обращается к двум женщинам как к сестрам и стремится их утешить. Одним словом, расстановка трех персонажей в "Чевенгуре" зеркально отражает их соотношение в "Поэте".

Наличие хлебниковского подтекста выдвигает на первый план вопросы, касающиеся характера и роли этих двух женщин и ipso facto взглядов Платонова в целом на проблему пола и революции. Важнее всего, пожалуй, понять, почему Дванов неожиданно видит сестер в двух противостоящих друг другу женских персонажах, в чем источник их сходства. Если мы зададимся этим же вопросом по отношению к поэме Хлебникова, ответ будет очевиден: и Богородица и русалка — изгои в мире, в котором ценится только интеллект и точное знание, в мире, пренебрегающем всем тем, что лежит за пределами разума: верой, красотой, инстинктом, воображением, любовью. Русалка объясняет:

"Как часто мой красивый разум,
На мельницу седую приходя,
Ты истязал своим рассказом
О празднике научного огня.
‹...›

На белую муку
Размолот старый мир
Работою рассудка,
И старый мир — он умер на скаку!
И над покойником синеет незабудка,
Реки чистоглазая дочь.
Над древним миром уже ночь!.."

[Хлебников 1986: 269–270]

Противоречие между разумом и чувством или инстинктом, — одно из наиболее резко выраженных в творчестве Платонова[3]. Это противоречие часто переживается и его персонажами в "Чевенгуре". Наиболее отчетливо и сжато оно заявлено в коротком диалоге между Чепурным и Прокофием:

— А моего сердца ты не считаешь, скажи по правде? — обиделся Чепурный. Прокофий, видимо, ценил свою силу разума и не терял надежного спокойствия. — Чувство же, товарищ Чепурный, — это массовая стихия, а мысль — организация. Сам товарищ Ленин говорил, что организация нам выше всего...

[1991: 214]

Дванов в особенности живет в постоянном противоречии между разумом и чувством, у него "ум с сердцем не в ладу". Рассказчик сообщает нам, что Дванов склонен, по натуре своей, больше прислушиваться к голосу чувств, нежели разума, но его преданность идеалам нового социального и политического устройства вынуждает его сублимировать свои чувства и сексуальные желания [см. среди прочего с. 65, 66, 158; ср. Naiman 1988]. Это же относится и к Чепурному. В отрывке, который воспроизводит в общих чертах схему хлебниковской поэмы, Платонов изображает сочувственное отношение Чепурного к прошлому, миру религии и любви: "Чепурный при напряжении мысли ничего не мог выдумать — вспоминал одни забвенные бесполезные события, не дающие никакого чувства истины. То его разуму были видны костелы в лесу, пройденные маршем в царскую войну, то сидела девочка-сиротка на канаве и ела купыри, но когда эта девочка, бесполезно хранимая в душе Чепурного, была встречена в жизни — теперь навеки неизвестно..." [1991: 215].

[3] Этой теме посвящен детальный разбор Л. Шубина [1991: 431–436]. В наиболее эксплицитной форме взгляды Платонова на эту проблему изложены в эссе "О любви", где она представлена как конфликт между религией и наукой [см. Платонов 1988: 539–541].

Соня и Фекла, как, впрочем, и большинство женских персонажей в "Чевенгуре", представляют один и тот же мир — мир чувства и инстинкта. Соня, например, не в состоянии понять доводы Дванова, убеждающего ее не отступать от намерения стать учительницей, ведь "она была еще полна ощущений жизни, мешавших ей правильно думать" [1991: 94]. Преобладание инстинктов в душевной жизни Феклы сказывается в ее матерински-оберегающем отношении к Дванову: "Фекла Степановна защитила Дванова тем, что приучила его к своей простоте женщины..." [1991: 123]. Такова и нищенка Агапка, одна из немногих женщин, изначально жившая в Чевенгуре. Вот как она убеждает Карпия взять ее в жены: "Я б тебе и рожала, я б тебе и стирала, я б тебе и щи варила. Хоть и чудно, а хорошо быть бабой — жить себе в заботах, как в орешьях, и горюшка будет мало, сама себе станешь незаметной!" [1991: 319]. Иными словами, женщины в романе олицетворяют собой искушение покинуть идеалистический мир "товарищества" и вернуться назад, в прежний мир сексуальности и буржуазного быта[4].

Признание Сони и Феклы сестрами и желание Дванова "делать благо" (непосредственно для Феклы и через нее, косвенно, для Софьи) свидетельствуют о его готовности отдаться той силе, которую обе они символизируют, и укрыться в мире материнского покровительства и сексуального самозабвения. Необыкновенная власть, которую имеет над ним эта сила, подтверждается его решением остаться с Феклой навсегда.

Этот жест и признание Сони и Феклы сестрами воспроизводят действия хлебниковского поэта, который обещает русалке и Богородице не покидать их, а повести "по путям судьбы суровым" [1986: 71]. Однако последующие события в романе выявляют контраст между Двановым и поэтом. Когда Копенкин уезжает, Дванов следит за его удаляющейся на лошади фигурой, и ему видится воин, "убогий, далекий и счастливый" [1991: 125]. Этот романтический образ напоминает ему о том, что он посвятил себя тем же идеалам, которые вдохновляют Копенкина, и он немедля покидает Феклу. Поступая таким образом, он подтверждает свою преданность делу революции (как уже было однажды, когда он оставил Соню) и одновременно обрекает себя на жизнь в пустоте и в конце концов на смерть: у него есть дело, во имя которого он живет, но нет человека, для которого он мог бы жить.

[4] Ср. также реплику Гопнера в адрес его жены: "Разве бабы понимают товарищество: они весь коммунизм деревянными пилами на мелкобуржуазные части распилят!" [1991: 239]

Много раз отмечалось, что Дванов — типичный пример тех странников и скитальцев, которые населяют художественный мир Платонова. Выступая в таком амплуа, он вписывается в традицию, восходящую по крайне мере к Лескову. Рассмотренное в этом контексте его сходство с "узником созвучий", хлебниковским поэтом, простирается гораздо дальше сходства двух протагонистов, объединенных одинаковым отношением к героиням. Дванов, подобно поэту, мечтатель, поглощенный поиском истины, а также утопии, которая могла бы ее воплотить, меланхолический скиталец "в раздоре с весельем и жертвенник дум" [Хлебников 1986: 267]. Одним из наиболее поразительных признаков сходства между ними является присущая им обоим способность полностью впитывать утопические проекты своего времени. О Дванове мы читаем: "Им владели внешние видения, как владеют свежие страны путешественником" [1991: 66]. И о поэте: "Из жизни он бежал, каким-то светом привлеченный, / Какой-то грезой удивленный" [1986: 268]. "Отчужденность от тела", которую ощущает Дванов, характерна и для хлебниковского alter ego:

И тело ждало у стены
Его души шагов с вершин,
Его обещанного спуска,
Как глина, полная воды,
Но без цветов — пустой кувшин
Без запаха и чувства.

[1986: 268]

Фигура поэта у Хлебникова явно имеет автобиографический характер [Lönnqvist 1979: 103–108]. Этот факт заставляет предположить, что не просто литературный персонаж, а сам Хлебников мог быть реальным прототипом Дванова и, вероятно, других эксцентричных скитальцев у Платонова. В 1920-е годы одной из наиболее привлекательных легенд, во многом основанной на реальности, была легенда об "очарованном поэте", пересекающем Россию вдоль и поперек, пишущем стихи и трактаты о законах времени и составляющем причудливые утопические проекты. Легенда эта стала распространяться приверженцами Хлебникова сразу после его смерти в 1922 году, причем на страницах того самого "Лефа", который рецензировал Платонов [см., например, Петровский 1923]. Появившиеся в годы созревания Платонова-прозаика весьма романтизированные "зарисовки" из жизни поэта и сами его произведения, породившие легенду ("Зангези", "Отрывки из досок судьбы" и т. д.), послужили посредниками при передаче некоторых наиболее радикальных лингвистических и утопических идей своего времени. Их влияние на творчество Платонова настоятельно требует дальнейшего изучения.

Литература

Александров А. Чудодей: Личность и творчество Даниила Хармса // Хармс Д. Полет в небеса. Стихи, проза, драмы, письма. Л., 1988.

Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982.

Корниенко Н. Философский диалог Хлебникова и Платонова // Поэтический мир Велимира Хлебникова: научно-методические проблемы изучения. Межвузовский сборник научных трудов / Под. ред. Н.С. Травушкина. Волгоград, 1990.

Малыгина Н. Образы-символы в творчестве Андрея Платонова // "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994.

Петровский Д. Воспоминания о Велемире (sic!) Хлебникове // ЛЕФ, № 1, 1923.

Платонов А. Рецензия на ж. "ЛЕФ", 1924, №№ 1, 2, 3, 4 // Октябрь мысли, № 1 [переизд. Russian Literature, vol. 23, 1988, № 4].

Платонов А. О любви // Платонов А. Государственный житель. Проза, письма / Сост. М.А. Платоновой. М., 1988.

Платонов А. Чевенгур / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М., 1991.

Семенова С. "Тайное тайных" Андрея Платонова (Эрос и пол) // "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994.

Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Russian Literature, vol. 9, 1981, № 2 [перепеч. в сб.: Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994].

Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость: To Honour Jeanne Van Der Eng-Liedmeier. Amsterdam, 1980.

Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова. Сост., подг. текста и коммт. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986.

Шубин Л. Андрей Платонов // Платонов А. Чевенгур / Сост., вступ. ст., комм. Е.А. Яблокова. М.: "Высшая школа", 1991.

Шубина Е.Г. З. Литвин-Молотов. Письмо А.П. Платонову / Публ. Л. Шубина. Вступ. ст., прим. Е. Шубиной // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии / Сост., подготовка текстов и прим. Н.В. Корниенко и Е.Д. Шубиной. М., 1994.

Яблоков Е. О типологии персонажей А. Платонова // "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994.

Яковлев Б. Поэт для эстетов. Заметки о Велимире Хлебникове и о формализме в поэзии // Новый мир, 1948, № 5.

Heller L. Les chemins des artisans du temps: Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres... // Cahiers du monde russe et soviétique. 1984, T. 25, № 4 (Octobre-Decembre).

Lönnqvist B. Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem "Poèt" // Acta Universitatis Stockholmiensis, 9. Stockholm, 1979.

Markov V. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. University of California Publications in Modern Philology, 62. Berkeley, 1962.

Naiman E. Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire // Russian Literature, 1988, vol. 23, № 4.

Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit. Cambridge, New York, 1992.

Л. Гервер

"ИНСТРУМЕНТЫ ИГРЫ" БЛОКА, ХЛЕБНИКОВА И МАЯКОВСКОГО

Мотивы музыкальных инструментов составляют существенную и во многом определяющую часть в любой системе музыкальных образов: и в мифологии, и в литературе. Творчество русских поэтов начала XX века — одно из ярких тому свидетельств: суммарный перечень музыкальных инструментов, 'звучащих' в поэзии Белого, Блока, Хлебникова, Маяковского, Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Кузмина — это состав 'оркестра', в котором объединены струнные, духовые и ударные, народные и профессиональные, старинные и современные, вышедшие из употребления и еще не изобретенные музыкальные инструменты.

Избранная нами тема — сравнение мотивов музыкальных инструментов в творчестве русских поэтов начала XX века — едва ли не подразумевает обращение именно к Блоку, Хлебникову и Маяковскому, так как у каждого из них эта область музыкального обособлена и внутренне структурирована[1]. В связи с мотивами музыкальных инструментов мы получаем возможность еще раз убедиться в том, насколько различны реализации той единой эстетической установки, которая, как показал Р.В. Дуганов, лежит в основе художественных систем трех великих русских поэтов [Дуганов 1990: 145].

* * *

Музыка блоковских инструментов изменчива, как и весь окружающий мир. К ней, словно к Прекрасной даме, могут быть обращены слова: "Но страшно мне: изменишь облик Ты..." И дело вовсе не в том, что мир музыки неохватно велик. Напротив, все — в одном, "мелодией одной звучит печаль и радость" (3, 239)[2]. Про одну и ту же песню сказано: "Она не блещет музыкой красивой", "В

[1] См. [Глебов 1972: 38–46; Харджиев, Тренин 1970: 214–216; Гервер 1992]. По поводу сопоставления Блока, Маяковского и Хлебникова вне связи с музыкальной темой см.: [Григорьев 1983: 165–167, 192, 198; Григорьев 1990: 126, 127; Дуганов 1990: 68–69, 76, 103, 130, 133–153].

[2] Ссылки на произведения Блока, Хлебникова и Маяковского даны по изданиям: *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т. М.-Л., 1960–1963; *Хлебников В.* Собрание произведений в 5 т. Л., 1928–1933; *Маяковский В.* Полное собрание сочинений в 12 т. М., 1939–1949.

ней нет напева ‹...›" и "Ее напев чарующий, певучий ‹...›" (1, 383). Так же обстоят дела и с музыкальными инструментами. Звук каждого из них может "измениться". Колокол — "страшный", в него бьет "проклятый звонарь". Но он же — "самый блаженный, / Самый большой и святой" (2, 118). Труба — светлая (2, 215), золотая (2, 24), она поет, зовет. Но слышится и "вой похоронных труб" (3, 58). Чаще всего блоковская труба — последняя (Кор 1, 52), "ангельская" (а ангел — "трубный": 3, 71), но и смерть трубит в трубу (2, 230; 3, 76). Рога "распевают в горах" весной (2, 126), но они же — инструменты метели (цикл "Снежная маска"). Свирель — и пастушеская, "тихая" (2, 45), и "какая-то", поющая "надрывно, жалко, тонко" (2, 286), и — Ее золотая свирель (2, 7).

Скрипки — важнейшие и самые многоликие инструменты блоковского оркестра. "Запредельные" (3, 192), "мировые" скрипки ("Песни судьбы") соседствуют с "кабацкой скрипкой" (3, 45). Скрипки поют "дикие песни" (3, 59) и, "прорывая все плотины, торжествуют победу страсти" (4, 149). Звук "легкой скрипки" трогает сердце, увлекая "в иное" душу умирающего (3, 272–273), но бывает и злобным (3, 192). Скрипка издает и пенье, и стон, и плач, и рыданье, и визг, и вой. Она изменчива как женщина. Характерно, что скрипка и смычок различаются как носители женского и мужского начал: "И скрипки, тая и слабея, сдаются бешеным смычкам" (3, 195); именно женские голоса зовутся "струнными" (2, 141; 4, 37), про смычок же сказано: "Ты злишься, мой смычок визгливый, Врываясь в мировой оркестр [состоящий из тех же скрипок — *Л.Г.*] Отдельной песней торопливой" (3, 192).

Изменчивость 'голосов' блоковского 'оркестра' приводит к парадоксальной ситуации. Визг, вой, вопль, гром, звон, зов, пение, плач, рев, рыдание, стон, треск — этот словарь, может быть, впервые с такой настойчивостью примененный для обозначений инструментальной игры[3], имеет определяющее значение. Важно, как звучит, а не что. Именование инструмента, то есть актуализация изначально присущих ему свойств, прежде всего — тембра, у Блока теряет смысл без обозначения интонации (соответствующей состоянию Поэта и воспринимаемого им мира). Каков — на этот раз — голос инструмента? "Плачет" он или "поет"? И что это за пение: доносящее до нас волнение ночи (1, 404), пробуждение весны (2, 144), "дикое" (3, 59), "исступленное" (3, 25), "жалкое" (2, 286)?

[3] Интересно, что музыканты, в поисках характеристик инструментальной игры, обращаются к зрительным, осязательным (внемузыкальным, внезвуковым) представлениям: звук называют "острым", "холодным", "теплым" и т.п.

'Голоса' — единственное, кроме имен, что позволяет составить представление о музыкальных инструментах: они невидимы, как бы нематериальны; иногда различимы лишь скрипки и смычки. Не случайно самым характерным для Блока является звук издалека: "Лишь заслышу издали скрипки" (2, 319), "Дальних скрипок вопль туманный" (3, 11), "Ты услышишь с белой пристани Отдаленные рога" (2, 214). "В отчизну скрипок запредельных" (3, 192).

Нет ни инструмента, ни музыканта: мотивы игры, музицирования очень редки. Все блоковские музыкальные инструменты — 'самозвучащие', словно эоловы арфы. И музыка, которую они исполняют — почти всегда безымянная, как бы никем не сочиненная и исходящая от самих инструментов. Редкий пример противоположного рода содержится в поэме "Возмездие". Известно, кто и чью музыку играет: "С нежданной силой пел рояль ‹...› И Шумана будили звуки Его озлобленные руки" (3, 339).

Совершенно иным образом трактуются образы музыкальных инструментов у Маяковского. По сравнению с блоковским, мир его музыкальных инструментов поражает своей динамичностью и материальностью. Эти инструменты не всегда слышны, но всегда видны. Многие из них живые, словно никогда и не были вещами. Подобно своему создателю, они находятся в состоянии войны со всем окружающим миром: и страдают при соприкосновении с ним, и сами проявляют агрессивность. Труба, тромбоны и фаготы избивают до смерти слушателей ресторанного оркестра. Барабан и сам "бьет", и ему "бьют в бока" (6, 343). Гитарой можно "трохнуть по затылку" (11, 273). Рояль стоит наготове "с разинутой пастью" (11, 266), с тем, чтобы зубами-клавишами схватить за руки музыканта (1, 157). Поэтому и музыканту приходится "набрасываться на клавиши" (11, 271), а постороннему человеку хочется "вдарить" роялю "по зубам" (11, 268).

У Блока инструменты звучат, и это единственная форма их существования в мире. А инструменты Маяковского — действуют. В стихотворении "Кое-что по поводу дирижера" они похожи на актеров немого кино, так как о звуках, производимых оркестром, ничего не говорится. Музыканты получают приказы "плакать", а затем и "выть по-зверьи", но они "бьют" своих, почти сплошь безголосых, слушателей; один из присутствующих так и не успел "выпихнуть крик в золотую челюсть", и даже дирижер, не дождавшийся "плача" от своих музыкантов, так сказать, прячет звук, вдув его в "брюхо" одного из слушателей.

Немногочисленные обозначения инструментальных звуков почти не соприкасаются с блоковским словарем. Едва ли не единственный пример словоупотребления, по форме сравнимого с блоковским, имеет ярко выраженный пародийный характер из-за того,

что одному инструменту приходится издавать звуки двух других: трамвайному звонку быть и набатом (огромная литавра, инструмент с мембраной из кожи), и колоколом: "... Этот набатный, революционный, призывный трамвайный звонок колоколом должен гудеть в сердце каждого рабочего и крестьянина" (11, 333).

Даже привычные образы пения и плача оказываются переосмысленными. Маяковский как бы возвращает метафоры инструментальной игры человеку, употребляя 'слишком человеческие' выражения: скрипка не "плакала", а "разревелась", "выплакивалась" (1, 67), или переподчиняя слова: "старикашка плачет на рояле" (1, 157); ср.: 'рояль плачет'), "дирижер велел музыкантам плакать" (1, 91).

Другие звуки так же материальны и агрессивны, как и производящие их инструменты: в "сытую морду" посетителя ресторана труба ударяет "горстью медных слез" (1, 91). Рог (как рот поющего) окровавлен выходящими из него песнями (1, 47). Ну а звук человеческого голоса может быть и материальным (штаны "из бархата голоса"), и живым — точнее, погибающим: человек, словно Кронос, пытается проглотить, уничтожить свое порождение:

Людям страшно — у меня изо рта
шевелит ногами непрожеванный крик.

("А все-таки")

Если исходным характером "музыки" Блока можно считать cantabile (певуче), то у Маяковского — нечто вроде con vigore (с силой, крепко) или marziale (воинственно). Все его инструменты в любой момент могут стать 'ударными' — и когда сами нападают, как духовые из ресторанного оркестра, и когда на них нападают люди:

На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскроя ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром.

("Приказ по армии искусств", 1918)

На этот мотив Хлебников откликнулся в "Ночном обыске" (1921):

Кто играет из братвы?
— А это можем...
Как бахнем ложем...
Аль прикладом... <...>

И рокот будет, и гром, и пение...
‹...› А эту рухлядь,
Этот ящик, где воет цуцик,
На мостовую
За окно!

Музыкальный инструмент ведет себя как живое существо, человек. И у человека есть возможность — точнее, его подстерегает опасность — стать музыкальным инструментом: "Ищите жирных в домах скорлупах / и в бубен брюха веселье бейте! Схва́тите за ноги глухих и глупых / и дуйте в уши им, как в ноздри флейте" (1, 154). Все несчастья, свалившиеся на Присыпкина в социалистическом раю, как бы вызваны переименованием, и, тем самым, "превращением" в музыкальный инструмент. Он стал Скрипкиным, даже — "Скрипочкой", и теперь на нем 'заиграли' люди новой формации. Взяв себе новое имя, Присыпкин 'породнился' с героиней стихотворения "Скрипка и немножко нервно". Она "издергалась, упрашивая" — "оркестр чужо смотрел", и Присыпкин-Скрипкин, отталкивая дирижера, взывал в бесчувственной публике — оркестр играл туш.

Добровольное превращение в музыкальный инструмент может стать и актом самопожертвования. Задумав поставить "точку пули в своем конце", поэт готов сыграть на флейте своего позвоночника, т.е., умирая, 'стать' флейтой (ср. мотивы реинкарнации в музыкальный инструмент). Для Маяковского она — страдалица, как и скрипка: флейту "схватывают" и "дуют ей в ноздри" (еще один, наряду с вдуванием звука трубы в "брюхо", пример губительного 'искусственного дыхания').

В крайне динамичном мире Маяковского превращения музыкальных инструментов происходят неоднократно. Каждое новое упоминание об инструменте — следующая форма его существования. Инструмент 'успевает' перевоплотиться даже в пределах короткой вещи: все та же труба из стихотворения "Кое-что по поводу дирижера" вначале ведет себя как человек ("изловчилась", "ударила"), затем дирижер заиграл на ней, как на обычной трубе ("дул"), превратив однако, в чудовищную пищу ("В самые зубы туши опоенной / втиснул трубу, как медный калач" — у Мандельштама в "Египетской марке" "обыкновенный калач" оказывается лирой). Труба стала хлебом. А хлеб — скрипкой: "И вдруг / у булок / загибаются грифы скрипок" (1, 274). Взаимные превращения могут происходить и непосредственно. Водосточные трубы, каждая из которых способна стать самостоятельным "музыкальным орудием" ("Медленно начинает тянуть ноту водосточная труба" — 1, 162), в стихотворении "А вы могли бы?" оказываются флейтой — по-видимому, флейтой Пана, состоящей из ряда стволов (обратим внимание на сочетание форм

мн. и ед. числа: "на флейте водосточных труб"): в других случаях Маяковский имеет в виду продольную флейту, обладающую клапанами — 'позвонками' и 'ноздрями' — отверстиями для вдувания воздуха.

Очень примечательно, что персонификация инструмента, его самостоятельное поведение вовсе не исключает присутствия музыкантов. Отношения между инструментом и исполнителем могут быть очень напряженными, особенно если речь идет о рояле: "схватишься за ноту — пальцы окровавишь". Обычная вещь — ноты на пюпитре — оказывается чем-то исключительным, так как ноты — "человечьи" (1, 211). Музыкант "берется" за клавиши (6, 66), как за рабочий инструмент, обращение с которым требует осторожности ("Не бравшись за топор, избы не срубишь"). Если же инструмент и человек действуют вместе, превращаясь в некое единое существо, возникают трения с дирижером. Инструменты не могут жить в мире даже друг с другом, как в стихотворении "Скрипка и немножко нервно", вызывающем ассоциации с "Репетицией оркестра" Феллини. (Кстати, здесь вполне реалистично воспроизведены особенности каденционной игры: именно во время сольной каденции инструмент может "выплакаться" всласть и играть "без такта".)

С музыкой, с игрой на музыкальных инструментах связан и образы превращения внутреннего пространства во внешнее, выворачивания наизнанку. Перед нами проявление общих принципов эстетики Маяковского [Дуганов 1990: 131] и, в то же время, переосмысление мотива игры на духовом инструменте, который служит соединительной трубкой между внутренним пространством человека и внешним миром (ср. дом и печную трубу). Если вывернуть себя, "чтобы были одни сплошные губы", можно играть на флейте собственного позвоночника (заметим, на духовом, а не на струнном или, к примеру, вполне возможном ударном инструменте: "Любовь на литавры ложит грубый" — 1, 179). "В музыке" преобразуется внутренне пространство во внешнее и в поэме "150 000 000": из раны Ивана (троянского человека-коня) выходит целый город. Симметричным образом, внешнее пространство 'вторгается' во внутренности человека тоже посредством музыки: звук вдувается "в самые зубы туши опоенной". В то же время и воздух, в котором должен бы раствориться звук музыкального инструмента, тоже находится 'внутри', ограничен объемом 'легких' околоземного пространства.

Объединенные в оркестр инструменты — не только члены сообщества, но и части тела некого коллективного организма — оркестра, сердце которого — барабан, грудь — литавры, брюхо — бубен, зубы — клавиши, ноги — ножки рояля, бока — от барабана, деревянная шея — от скрипки, ноздри — от флейты...

Если у Блока музыкальные инструменты обнаруживают свое присутствие как голоса — вестники изменчивого состояния мира, у Маяковского инструменты-персонажи становятся участниками бурно протекающей жизни, то хлебниковские музыкальные инструменты предстают как таковые. Подобно Блоку, Хлебников мыслит инструменты как "запредельные", "мировые": это "миряные гусли" (4, 10), "скрипка земного шара" (1, 188), кобза из "Детей выдры" (2, 166), балалайка будетлянина со струнами законов времени (5, 239), "яровчатые солнечные гусли", строй которых — "общий строй времени" (5, 92), "мирель" — некая мировая свирель (5, 10), труба, в которую (в одну!) "слетались звучать мирязи" (5, 11). Однако представления о каждом из инструментов на редкость отчетливы. И форма, и материал, и внутреннее устройство — все это имеет первостепенное значение. Каждая деталь инструмента напоминает о своем природном, и, вместе с тем, мифологическом прошлом и еще — оказывается объектом нового мифотворчества: "Аменофис ‹...› играет на лютне из черепа слоненка" (4, 66)); "Ка поставил в воздухе бивень и на верхней черте, точно винтики для струн, прикрепил года: 411, 709, 1237, 1453, 1871; а внизу, на нижней доске года: 1491, 1193, 665, 449, 31. Струны, слабо звеневшие, соединяли верхние и нижние гвоздики слонового бивня" (4, 62); "Барышня Смерть: Больше свиста свирелей из берцовых костей человека! ‹...› Лютней из узких мизинцев!" (4, 257); "Трубач, обвитый змеем изогнутого рога" [геликон] (3, 124). Именно у Хлебникова естествен мотив создания инструмента. В отличие от Маяковского, у которого все трансформации происходят с безусловно готовой вещью, Хлебников особенно внимателен к предсуществованию музыкальных инструментов: "Теперь же дайте черепахи щит. И струны. Аи! Есть ли на Хапи мышь, которой бы не строили бы храма?" (4, 65 — ссылка на миф о создании лиры Гермесом и на "мышиное" происхождение муз); "И был юноша с голубой мглой во взорах, в белой одежке, с первоодеванными лапотками, и, подслушав миристель, срезал грустняк и, вырезав дудочку, назвал ее мирель, себя же — первомирельщиком" (4, 9). Не меньшее значение имеет и то, кому принадлежит музыкальный инструмент ("Я имел свирель из двух тростин и рожка отпиленного" — Творения, 30), и от кого он получен — времена, когда божества, олицетворяющие мудрость мироздания, изобретали инструменты, а потом дарили людям, все еще продолжаются в произведениях Хлебникова: "...рок берет свою свирель и прислоняет ее к нежным детским устам" (НП, 338); "И оси земной в тучах спрятанный вал — Кобзу кобзарю подавал" (2, 166), "И, как жар, заря играет, Вам свирели подает" (1, 173).

Инструментальный мотив 'прорастает' как зерно, порождает разветвление смысла, при том, что 'на поверхности' текста он нередко представлен двумя-тремя словами. Во многих случаях это называние, именование инструмента. Оно равнозначно рассказу о всех возможных звучаниях: пении, рыданьи, громе... Каждый инструмент, как замерзший рожок Мюнхгаузена, содержит в себе музыку — но не одну простенькую мелодию, а все, что возможно на нем сыграть (плюс бесконечное многообразие ситуаций звучания, форм воздействия на окружающий мир и еще — мифологическую 'предысторию' и мифологическое 'будущее' инструмента).

Именно так (в отличие от 'беззвучных' инструментальных мотивов Маяковского) можно истолковать отсутствующее во многих случаях упоминание о звуке — прежде всего, все в тех же мотивах создания, устройства и принадлежности инструмента. Исключение составляет лишь рояль: прежде всего, общепринятые обозначения инструмента отсутствуют у Хлебникова, их заменяют скрытые переименования [Гервер 1992: 172, 176]. Как бы восполняя отсутствие имени, в поэме "Ночной обыск" появляются названия звуков — рокот, гром, пение, жалоба, вой, грохот, смех, гудение, звон. Однако все это исторгается из инструмента в момент его разрушения: звуки сопровождают 'смерть' рояля, подобно песням, сопутствующим смерти человека ("Когда умирают люди — поют песни").

В ряде случаев Хлебников обращается к традиционным образам 'самозвучащих' инструментов ("рыданье мертвенной свирели" — 2, 58). Но гораздо важнее и характернее другое. "Звон", "рыданье" и прочие обозначения звука интерпретированы в его концепции не только и не столько как интонационные особенности инструментальной игры. Каждому роду звуков соответствует свой инструмент, подобно тому, как в Древней Греции авлетике соответствовал авлос, а кифаристике — кифара. Запись 1906–1908 годов под названием "Инструменты игры" свидетельствует именно о таком осмыслении имени музыкального инструмента [Гервер 1992: 188–189]. Свирель свирит, свисток свистит. Соответственно, стонет — стональ, поет — распевня, воет — выль. — А у Блока стонут и скрипка, и лира, и зурна; поют не только скрипка, труба, свирель, рог, шарманка, но и щипковая арфа, ударный колокол; воют и скрипка, и труба. Впрочем, трубы воют у всех: "Был вой трубы" (Маяковский — 1, 28), "Не выли трубы набат о гибели" (Хлебников — 2, 247). И все же хлебниковские "инструменты игры" близки 'поющим' и 'воющим' инструментам Блока. В обоих случаях целому слова'рю шумов, немузыкальных и неинструментальных звуков присвоено инструментальное значение. У Блока традиционное словоупотребление

возведено в своего рода систему: в пределе, каждое из звучаний возможно у каждого из существующих инструментов ("нераздельность и неслиянность"). А у Хлебникова для каждого звучания 'изобретено' еще не существующее музыкальное орудие.

И хлебниковские, и блоковские "мировые" музыкальные инструменты входят в состав "мирового оркестра" [Магомедова 1974]. У Блока отдельные инструменты неразличимы, его "мировые", "запредельные" скрипки — лишь струнная группа оркестра, всегда подчиненного воле дирижера: сами по себе скрипки утрачивают свои 'мировые' свойства, они "умеют разве громко рыдать помимо воли пославшего их" (5, 431). Характерно, что, в отличие от Хлебникова, у которого название мирового инструмента всегда дано в единственном числе, как имя или понятие (хлебниковское "свирели" обозначает стволы флейты Пана), Блок использует множественное число: голоса "мировых скрипок" слиты воедино, их неразличимо много: "море мировых скрипок" (4, 149), "отчизна скрипок запредельных" (3, 193; прочие скрипки звучат solo — ср.:"скрипки стон", "скрипка пела"). То же можно сказать и про звучание всего оркестра. Это "мировое" tutti, в котором скрипкам поручена ведущая роль. Исключение составляют немузыкальные звуки — голоса города и природы — включенные в 'оркестровую партитуру'. Очень показателен в этом отношении переход от подробного перечисления звуков поезда, ветра, колокольчика, бубенцов, конского топота и пения петуха к лаконичным формулам: "мировые скрипки", "мировой оркестр" в "Песне Судьбы".

Музыка блоковского "мирового оркестра" — грандиозная оркестровая партия в опере вагнеровского типа или музыка к драме, а не симфония (не случайно само слово, столь значимое, к примеру, для Андрея Белого, отсутствует у Блока). В этом нет ничего удивительного, ведь из духа музыки, выразителем которого является у Блока "мировой оркестр", родилась трагедия. Впервые "мировой оркестр" появляется в пьесе [Магомедова 1974: 12], в дальнейшем его связь с драмой подтверждается: "Мы любили эти звуки в модном театральном зале ‹...› мы должны любить те же звуки теперь, когда они вылетают от мирового оркестра" (6, 11). Даже если признаки драмы (или упоминания о ней) отсутствуют, функция оркестра, по сути, не меняется: его звучание сопровождает драматическое развитие мировой истории (6, 19, 108 и др.).

Для Хлебникова в высшей степени значимы три "мировые" категории: музыкальный инструмент, оркестр и симфония. В одной из записей поэта слова "симфония" и "оркестр", усиленные восклицательными знаками, раскрывают отношение автора к однокоренным

словотворческим разработкам[4]. "Симфония" — один из вариантов названия поэмы "Любовь приходит страшным смерчем..."[5], и жанровое обозначение трех, задуманных в 1907–1908 г. произведений ("симфонии" "Бы", "Ярь", "Любь")[6]. Анализ сохранившихся 'симфонических' текстов Хлебникова позволяет предположить, что определяющую роль в осмыслении понятия "симфония" играет первоначальный смысл греческого слова: συμφωνια как гармония и, кроме того, формула "мир как симфония": суммой этих двух значений становится 'гармония мира', или, по Хлебникову, "Ладомир"[7].

В отличие от Блока, у которого "мировой оркестр" — один из сквозных мотивов, общий для текстов разного времени, у Хлебникова мифологема мирового оркестра сосредоточена в одном произведения — "Песни мирязя" (в более поздних вещах музыкальный инструмент всегда один). 'Темным волнам' блоковского оркестра (4, 25), неразличимости инструментов, голоса которых сливаются в оркестровом tutti, противостоит полная ясность — видимость и слышимость инструментов хлебниковского мирового оркестра.

По сравнению с Блоком и Хлебниковым очевидно намеренное снижение инструментальных и оркестровых образов у Маяковского. Оркестр играет не в 'мире', а в ресторане, на эстраде, сопровождает театральную постановку на тему классовой борьбы. Иное дело — хор, музыка со словом, основным или единственным источником звука в которой является человек. Церковное пение, "гимн и оратория" представляют у Маяковского музыку большого стиля. А 'мировой хор' и 'мировая оратория' замещают 'мировые' оркестр и симфонию:

Голоса людские,
зверьи голоса,
рев рек
ввысь славословием вьем.
Пойте все, и все слушайте
мира торжественный реквием[8].

("150 000 000")

---

[4] ГЛМ, Рук. Отдел, № 35501, ор. 7686. Сообщено Р.В. Дугановым.

[5] См. [Хлебников 1940: 387; Хлебников 1986: 680].

[6] РГАЛИ, ф.527, опись 1, ед. хр. 60, л.67. Сообщено Р.В. Дугановым. "Симфониям" Хлебникова посвящена рукописная работа: Гервер Л. К сравнению "симфоний" Андрея Белого и Велимира Хлебникова.

[7] О значении слова "Ладомир" см.: [Григорьев 1986: 175–181].

[8] Слово "реквием" у Маяковского равнозначно "оратории", при этом, по-видимому, requiem "производится" от "рекать", а oratorium — от "орать".

И все же у Маяковского присутствует мотив, точнее — композиционный прием, оркестровая, симфоническая принадлежность которого не вызывает сомнений. Это *crescendo* — постепенное возрастание звукового напора посредством присоединения все новых и новых голосов и усиления громкости каждого из них. В мифологии Маяковского этот, один из самых распространенных приемов музыкального письма становится кодом катастрофического нагнетания событий — 'мировым crescendo'. В первой части трагедии "Владимир Маяковский" последовательность ремарок соответствует обозначениям *poco a poco, crescendo* в партитуре с постоянно увеличивающимся числом голосов: в самом общем виде, здесь можно увидеть предвосхищение знаменитого оркестрового *crescendo* в "Болеро" Равеля (включая кульминацию обрыв в самом конце произведения). Однако *crescendo* Маяковского лишено постепенности и длительности, присущих "Болеро": ситуация 'раскаляется докрасна' в считанные минуты.

‹...› Проходящие приносят еду ‹...› Сцена постепенно наполняется ‹...› Стали беспорядком ‹...› // Окружают // Все в волнении // Еще тревожнее // Тревога. Гудки. За сценой крики ‹...› // Тревога выросла. Выстрелы. Начинает медленно тянуть одну ноту водосточная труба. Загудело железо крыш // Вступают удары тысячи ног в натянутое брюхо площади // Волнение не помещается ‹...› // Безумие надорвалось.

(двойная черта означает границу между различными ремарками).

Последовательное появление всех действующих лиц — аналогия постепенного подключения инструментов, приводящего к оркестровому tutti. Динамическое усиление (по типу перехода от шопотов к крикам) передано через перечень постоянно возрастающего числа источников звука: гудки, крики, выстрелы, гудение трубы и крыш, барабанный бой тысячи ног. (Параллельно, в основном тексте, происходит свое нарастание тревоги и звучности.) 'Перечислительное' *crescendo* — пожалуй, единственный из музыкальных приемов, в равной степени значительный для Маяковского, Блока и Хлебникова, и сходным образом решаемый всеми тремя: сопоставим приведенную последовательность ремарок из 1 действия "Владимира Маяковского" с ремарками 5 картины "Песни Судьбы" Блока и фрагментами "Песни мирязя" Хлебникова.

‹...› Изредка доносится глухой рокот и свист ползущего поезда ‹...› Некоторое время стоит тишина. Издали доносится пение раннего петуха. Проползает поезд. И опять тишина. Потом набегает ветер ‹...›, шуршит в крапиве и доносит звон колокольчика, торопливое громыхание бубенцов и конский топ. Где-то близко останавливается тройка. // Тишина. Далекий рокот поезда. Петухи начинают перекличк-

ку — все дальше и дальше. Утренник налетает, шелестя все смелей и вдохновенней. — И медленно возрастая и ширясь, поднимается первая торжественная волна мирового оркестра. Как будто за дирижерским пультом уже встал кто-то, сдерживая до времени страстное волнение мировых скрипок ‹...› Лебедь кричит и бьет крылами ‹...› [Фаина: Приди ко мне!] ‹...› Весь мировой оркестр подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов. Разбивая все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу все море мировых скрипок ‹...› // Лебедь умолк Только море мировых скрипок торжествует страсть ‹...› лебяжьим, трубным голосом кричит Фаина. // ‹...› Вздрагивают разбуженные ее голосом бубенцы тройки. — Через мгновенье раздается окрик ямщика, свист и конский топ; голос колокольчика, побеждая бубенцы, вступает в мировой оркестр, берет в нем первенство, а потом теряется, пропадает, замирая где-то вдали на сияющей равнине.

Поначалу последовательное включение голосов не приводит к усилению звучности. Если у Маяковского *crescendo* 'растет по экспоненте', то у Блока это медлительный процесс — несколько звуковых волн. Первые волны гаснут: рокот и свист поезда — тишина; пение петуха, поезд — тишина; ветер, звон колокольчика, громыхание бубенцов и конский топ — останавливается тройка (прекращается ее звучание, уступая место человеческим голосам); тишина, далекий рокот поезда и — приводящее к первой волне мирового оркестра *poco a poco crescendo*, порученное петухам и ветру: "Петухи начинают перекличку — все дальше, все дальше. Утренник налетает, шелестя все смелей и вдохновенней...". В кульминации к звучанию оркестра подключаются 'вокальные партии': крики лебедя и Фаины.

Блоковское *crescendo* сменяется *diminuendo*, а не обрывается, как у Маяковского: умолкает лебедь, за ним — Фаина. Снова становятся различимыми отдельные звуки, как вначале, до tutti: почти все голоса звукового пейзажа появляются вновь — и бубенцы, и конский топ, и колокольчик, и ветер. Окрик и свист ямщика заменяют рокот и свист поезда. Удаляются звуки мирового оркестра — скромный колокольчик берет в нем первенство! Все заканчивается стоном и рыданием ветра.

Общая композиция 5 картины "Песни Судьбы" на редкость музыкальна: три волны звукового нарастания, наличие двух 'тем', исполняемых 'земной' и 'запредельной' частями "мирового оркестра", подключение 'вокальных партий' в кульминации, настоящая реприза с объединением основных 'тем' в конце, наконец, сама идея *crescendo — diminuendo*.

Постепенное (а не мгновенное) наращивание оркестровой звучности характерно и для Хлебникова.

> Гласючими молотами били слово словельщики-товарищи ‹...› И слетались мирязи звучать в трубу, и под звон миряных гусель и на некиих нижних струнах рокот мерный выходил из голубых вод ‹...› Звонная песнь звонатой свирели ‹...› О вникайте в топот дальних коней! ‹...› Младщий же брат, согнувшись, ковал широкий меч ‹...› И в звучешнице верховенство взяли гусли ‹...› И юнежь всклекотала, и юникане ‹...› засмеялись ‹...› Смехдомет мальчишеской свирели ‹...› И плыли небеснатости рокотом ‹...› И многозвугодье и инозвучебица звучобо особь.

(приведены только первоначальные упоминания о каждом из голосов хлебниковского 'оркестра').

Основные инструменты "Песни Мирязя" — свирель (она же — дудочка, мирель, семитрость, засвирель) и гусли — звучат многократно: возвращение одних и тех же тембров, вместе с присущей каждому из них музыкой сближает оркестровые концепции Блока и Хлебникова. Однако у Хлебникова повтор не означает начала новой, более мощной волны. Никакого нагнетания и, тем более, волнения и тревоги в "Песни Мирязя" нет. Это, скорее всего, 'концертная симфония' для мировой свирели с мировым оркестром, с характерным чередованием solo и tutti, концертированием отдельных инструментальных групп. В отдельных хлебниковских оборотах узнаются типичные для концерта ситуации, например: "И в звучешнице верховенство взяли гусли" (почти в тех же выражениях Блок пишет про голос колокольчика, который вступает в мировой оркестр и "берет в нем первенство") или: "...и многозвугодье и инозвучебица звучобо особь"[9].

Solo исполняет юноша-первомирельщик, которого сменяет леший. Хлебников называет их игру пением: взамен привычного "Свирель пела", он пишет, воспользовавшись формулой Ницше: "Так пел отрок", "Так пел леший". Хлебниковское *crescendo* имеет много отличительных свойств. Несмотря на последовательное введение музыкальных инструментов и прочих источников звука, возникает ощущение, что хлебниковские гусли, дудочки и трубы звучат 'всегда', точно так же, как играющие на них мирязи, леший и юноша-первомирельщик существуют от века. Смена солирующих инструментов, совместная игра отдельных групп (свирель + ударные, гусли + свирель и т.п.), звучание tutti — все это так же естественно и гармонично, как чередование дождя и жаркого солнца в летний день.

---

[9] Ср. с соревновательностью, как основным свойством концертной формы (итал. concerto — буквально переводится как состязание (голосов)) и с характерными для концерта сопоставлениями масс звучности: solo — tutti, forte — piano.

Для 'мировых *crescendo*' Маяковского, Блока и Хлебникова характерна особого рода стереофоничность. У Маяковского звуки раздаются в пространстве города — с начала и до конца *crescendo*. У Блока охваченное звуками пространство стремительно расширяется по мере возрастания *crescendo*. Чем мощнее звуковая волна, тем дальше ее источник: к моменту главной кульминации, утренние звоны набегают "со всех концов земли". Блоковская "запредельность" — в концах земли: в его звуковом пейзаже преобладает горизонталь. Напротив, звуковое пространство у Хлебникова определяется вертикалью, символ которой — "высокие струны от звезд к камням и рощам". Оркестровые группы располагаются в ярусах мирового пространства.

* * *

Мифология музыкальных инструментов в творчестве русских поэтов начала XX века, конечно, не исчерпывается суммой трех инструментальных мифов, подступам к реконструкции которых была посвящена данная работа. Однако мы вряд ли ошибемся, предположив, что в творчестве Блока, Маяковского и Хлебникова нашли выражение основополагающие идеи музыкально-инструментального мифа, воплощение которых отличают удивительная законченность и полнота. Это, в равной степени, открытия нового мифотворчества и актуализация древнейших представлений.

Литература

Гервер Л. Хлебниковская мифология музыкальных инструментов // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.

Глебов И. (Асафьев) Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) //Блок и музыка. Сборник статей. М.-Л., 1972.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

Григорьев В.П. Опыты описания идиостилей: Велимир Хлебников // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. М., 1990.

Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

Магомедова Д.М. О генезисе и значении символа "мирового оркестра" в творчестве Блока // Вестник московского университета, № 5, 1974.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Хлебников В. Неизданные произведения / Ред. и комментарии Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940.

Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М.Я. Полякова; Сост., подгот. текста и комм. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986.

Дж. Янечек

"МИРСКÓНЦА" У ХЛЕБНИКОВА И У КРУЧЁНЫХ

Хлебников уже давно славится как следопыт в области нового подхода к поэтическому слову, в то время как рядом и иногда вместе с ним работал А. Кручёных, более радикальный новатор не только в той же области, но и в других областях, совсем не затронутых или едва затронутых Хлебниковым. Еще до знаменитого, скандального прорыва кручёныховской зауми в стихотворении "Дыр бул щыл" (1913), был интересный эпизод в их творческом сотрудничестве аналогичного рода, где Хлебников подал пример, а Кручёных ответил ему более радикально. Имеется в виду маленькая драма Хлебникова "Мирсконца", написанная по всем данным в 1912 г. и напечатанная потом в сборнике "Ряв!" (1914). В письме 1913 г. к Кручёных Хлебников объясняет: "Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (так называемый Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и родятся, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина Мирсконца — это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, т.к., во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут поняты, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала. Итак, измерьте насмешкой разность между вашим желанием и тем, что есть, смотря от второго праха, и будет, я думаю, хорошо" (из частного собр., цит. по: [Хлебников 1986: 689]). Задачей настоящего исследования является сравнение драмы "Мирсконца" Хлебникова и соответственного стихотворения Кручёных "старые щипцы заката".

Произведение Хлебникова с данным названием [Хлебников 1986: 420–423] представляет читателю обратную временную структуру более или менее в том виде, в котором она дается в хлебниковском письме. Маленькая драма распределяется на пять частей, действий, или временных срезов из жизни двух главных действующих лиц, Поли и Оли, мужа и жены. В первой части Поле 70 лет и речь с Олей идет в основном о смерти. Поля сбежал со своих собственных похорон к Оле домой. Там он думает, где спрятаться, решил — в шкап; находит там старую одежду, вспоминает о предыдущих

событиях своей жизни (повышение в статские советники, свадьбу и пр.); ждет врача, которому Оля должна сказать, что мужа уже увезли на кладбище. Сначала приходит кто-то, кажется, из конторы, где Поля служил. Поля спрятался, и Оля объясняет, что муж умер полчаса назад. Приходит и врач, но Оля не впускает его. В конце Оля предлагает, чтобы они с мужем уехали от этих неприятностей в деревню. Этим Хлебников искусно создает переход в следующую часть. Тут надо заметить, что события представлены в обратном логично-временном порядке, а диалог (и его смысл) идет все равно вперед.

Во второй части они находятся в старой усадьбе, и Поля сразу выражает свое удовольствие, что они уехали. Потом он замечает, что у Оли уже нет седых волос. Ему 40, и у него теперь черные усы. У них есть дети. Дочери надо выйти замуж, старшему сыну пора найти работу, а младшему учиться. Приходит человек, просит руки их дочери. Третья часть состоит из короткого лирического монолога, в котором вольноопределяющийся Поля изливает свои чувства Оле в лодке на реке. Его возраст не обозначен, но ясно, что он молодой, и это свидание влюбленных. В четвертой части Поля встречается с Олей, и они разговаривают о школьных чтениях. Последнее ее слово: "Прощай", будто это конец; и в пятой части младенцами они молчаливо проезжают в детских колясках.

Прелесть этого произведения бесспорна. Под его достаточно простой структурой скрывается высокое искусство. Соответственно плану, события текут в обратном порядке, но не в таком чистом, наивном виде, как можно было бы ожидать. Это не видео, перемотанное назад на экране. Мысли, речи и даже события мотивированы так же убедительно в этом данном обратном порядке, как они были бы в нормальном, и в этом, наверное, весь смысл произведения: причинность относительна и обратима.

У Кручёных подход другой. По-видимому, в качестве отклика на общие дискуссии среди футуристов на тему "мирсконца" (см. сборник с таким названием конца 1912 г.[1]), суть которой изложена в процитированном выше письме Хлебникова, и наверняка на само произведение Хлебникова "Мирсконца", Кручених опубликовал стихотворение без названия, "старые щипцы заката", в сборнике "Пощечина общественному вкусу" (М., [1912] янв. 1913). Так как оно впоследствии никогда не перепечатывалось, воспроизводим его здесь полностью:

[1] Хотя этот сборник носит такое название, он не имеет прямого отношения к нашей теме, потому что произведения в нем организованы не по принципам временного порядка.

СТИХИ А. КРУЧЁНЫХ

1 старые щипцы заката
заплаты

2 рябыя очи
смотрят
смотрят
на восток

3 нож хвастлив
взоры кинул
и на стол
как на пол
офицера опрокинул
умер он

4 № восемь удивленный
камень сонный
началъ глазами вертѣть
и размахивать руками
и какъ плеть
извилась передъ нами
салфетка

5 синяя конфетка
напудреная кокетка
на стол упала мѣтко
задравши ногу
покраснѣла немного
вотъ представленіе
дайте дорогу

6 офицеръ сидитъ в полѣ
с рыжею полей
и надменный самовар
выпускаетъ пар
и свистает
рыбки хлещут
у офицера
глаза маслинки
хищныя манеры,
губки малинки
глазки сѣры
у рыжей поли
брошка вѣеромъ
хорошо было в полѣ

7 потомъ все измѣнилось
как отвѣта добился
онъ стал большой и тоже рыжій
на металл оперся
к нему стал ближе
от поли отперся
не хотѣл уже рыжей
и то ничего что она гнулась
все ниже ниже
и мамаша его все узнала
полю рыжую еще обругала
похвалила лаская нахала
такъ все точно знала
рыжая поля рыдала.

примѣчаніе сочинителя —
влечет мір
с конца
в художественной внѣшности он
выражается и так: вмѣсто 1-2-3
событія располагаются 3-2-1 или
3-1-2 такъ и есть в моем
стихотвореніи

В конечном "примечании сочинителя", Кручёных будто открывает свои творческие секреты. В его "мире с конца", если события 1-2-3 располагаются 3-2-1, тогда, как у Хлебникова, можно ожидать достаточно простой ситуации, где время представлено в обратном порядке. Тут нет таких четко обозначенных временных срезов в частях, как у Хлебникова, но есть строфы, которые предположительно могут выполнять аналогичную роль. Но мы не должны пропустить одно весьма важное слово в кручёныховском примечании, именно "или", т.е. "или 3-1-2". Если события располагаются или 3-2-1, или 3-1-2, тогда обязательного порядка событий или частей или времени нет, и в данной художественной структуре господствует некая случайность. Подозреваю, что это первый пример такой структуры не только в русской литературе. Французские дадаисты предложили такой подход к творчеству только через 5–8 лет. Манифест Тристана Тзары 1920 года "о любви сладкой и любви горькой" предлагает: "Возьмите газету. Возьмите ножницы. Выберите в этой газете статью, длина которой соответствует той, какую вы хотите дать в вашей поэме. Вырежьте статью. Вырежьте затем тщательно каждое отдельное, имеющееся в статье слово и сложите все это в мешок.

Слегка встряхивайте. Вынимайте потом каждый отрезок, один за другим, в том порядке, в каком они будут идти из мешка. Тщательно копируйте. Поэма будет как раз такой, какая вам нужна. И вот: — вы стали писателем, бесконечно оригинальным, обладающим очаровательной тонкостью, и притом непонятной для черни" [Эфрос 1923: 123, 124]. В русской литературе позднее найдем аналог такой перетасовке в романе К. Федина "Города и годы" (1924), где, если поставим его девять глав в хронологическом порядке, получим порядок: IV, III, V, VI, VII, VIII, II, IX, I.

Заметим, что для читателя в данной ситуации чистой случайности, как таковой, нет, потому что автор все равно выбрал один порядок строф. Подача одна-единственная, авторская. Работа читателя в стихотворении Кручёных состоит в решении данной "анаграммы", чтобы найти изначальный логичный порядок в событиях, перетасованных автором. А как работал сам автор — это другой вопрос, который потребует больше внимания. Неужели он написал стихотворение с обычной последовательностью событий, разрезал строфы и встряхнул их? При отсутствии других авторских высказываний, кроме "примечания сочинителя", нам приходится ограничиваться анализом результатов в тексте. Чтобы облегчить процесс дискуссии, я обозначил каждую строфу цифрой. По внутренним данным мне кажется, что 6-я строфа, которая в первом издании начинается на стр. 87 и кончается там на "рыбки хлещут", имеет свое прямое продолжение на следующей странице, и на самом деле кончается на "хорошо было в поле". По крайней мере, будем так считать в дальнейшем анализе.

Строфы 1 и 2 представляют короткие фрагменты, штрихи без особого контекста: 1) метафора: *закат* как *старые ципцы* и как *заплаты* достаточно оригинальный образ, спаянный парономией (*заката-заплаты*); 2) катахретический образ *рябые очи* (пестрые? больные?) и риторический повтор глагола. Впрочем, отсутствуют знаки препинания — весьма авангардный ход для этого года[2]. Кто смотрит? и почему на восток, когда закат на западе? В строфе 3 происходит какая-то насильственная смерть: кто-то, кажется, убил какого-то офицера ножом, а кто — неизвестно. Есть какие-то странности синтаксиса, сдвиги, типичные для Кручёных этого периода, будто нож кинул взоры, т.е. подлежащее-местоимение к глаголу

[2] История авангардной пунктуации еще ждет своего исследователя. Любопытно, что и в этой области Кручёных немного опередил французский авангард. Аполлинер решил вычеркнуть все знаки препинания из верстok своей книги "Alcools", выходящей только в апреле 1913 г., этим вызывая в Париже горячие дискуссии [Shattuck 1968: 281].

пропущено, и ближайшим возможным подлежащим является *нож*. Нелогичность этого результата дает толчок к повторному чтению. Дальше, если учесть параллелизм глаголов, тогда *умер он* значит, что умер тот, кто кинул взоры и опрокинул офицера на пол. Но это менее вероятно, чем то, что умер офицер от удара ножом (правда, не совсем ясно, кто владелец этого ножа). Здесь вспоминается аналог в стихотворении Хлебникова "Трущобы" [1910].

Отношение строфы 4 к предыдущим понятно только с трудом: какой-то человек под номером восемь размахивает руками и салфеткой перед *нами*. Салфетка намекает на то, что действие происходит за едой (в ресторане?) в присутствии автора-рассказчика и других свидетелей. Подозреваем, что убийство, описанное в строфе 3, тоже произошло в ресторане (*стол*). Относится ли удивление человека № восемь именно к этому убийству, неясно, хотя туманность ситуации начинает немножко рассеиваться. *Салфетка* рифмуется с *конфеткой* и *кокеткой* в строфе 5, и появляется новое действующее лицо, женщина явно легкого поведения, наверное, в том же ресторане. Мотив стола опять присутствует: кокетка упала *метко* на стол (№ 8?), а раньше человек кинул взоры на стол (куда она упала, *задравши ногу* кокетливо?). Кто-то (автор?) говорит: "Вот представление!" а кто-то (другой? сама женщина?): "Дайте дорогу!". Дополняется картина вечернего веселья, пьянства, соблазна и скандала в каком-то кабаке.

В строфе 6, хотя детали немножко импрессионистически представлены, выходит довольно целостная картина приятного пикника офицера с рыжей Полей. Любопытно, что здесь Поля — женщина (наверное, Полина), а у Хлебникова — мужчина (Павел). У офицера манеры *хищные*, дело пахнет сексом, даже изнасилованием. Поэтому первая строка строфы 7 не вызывает большого шока у читателя: "потом все изменилось". Ожидаем проявления агрессивности со стороны офицера. Получив, кажется, согласие Поли ("ответа добился"), он, в довольно откровенном сексуальном образе, "стал большой и тоже рыжий". Но дальше значение событий менее ясно. На какой металл оперся офицер? на нож? на самовар? на какую-то трость? "к нему [к металлу?] стал ближе", но вдруг "отперся". Что случилось? В самом напряженном моменте женщина отказалась? Нет. Кажется, он сам "не хотел", и она то ли извиняется, то ли пристает к нему. А дальше неожиданный временной сдвиг с последствиями: мамаша офицера "все [что именно?] узнала" (от кого? от сына?), обругала Полю, похвалила нахала (сына? с чей точки зрения он "нахал"?). Поля рыдает, обиженная, посрамленная. Это

обыкновенная история Бедной Лизы и разных героинь литературы XIX века.

Теперь наша задача такая: как лучше переставить эти события (части/строфы) в правильную временную последовательность? Начиная с конца, как, кажется, следует, мы сталкиваемся с первой строкой строфы 7, которая подразумевает какую-то предшествующую ситуацию, наверное, описанную в строфе 6. Если так, тогда кокетка в строфе 5 может быть эта Поля, некоторое время спустя после событий в строфах 6-7. Напудренная, наверное, немного пьяная, она скандалит. В строфе 4 человек реагирует на это зрелище. Возможно этот человек — тот, кто опрокинул офицера, или тот, которого опрокинул офицер, или ни тот, ни другой. Возможно он только свидетель, так как неясно, откуда взялся офицер и почему началась драка. Вряд ли офицер из строфах 6-7 взял бы на себя обязанность защищать кокетку. В зависимости от того, кто умер в строфе 3, офицер или другой человек, можно считать, что в результате оставшегося в живых отправили в сибирскую ссылку в строфе 2. А в строфе 1 он оттуда смотрит в заплатах каторжника на запад на свою оборвавшуюся жизнь.

В этой трактовке порядок строф такой: 6-7-5-4-3-2-1. А возможен ли другой порядок? Строфы 1-2 достаточно безличные, безадресные, и можно вставить их почти куда угодно, но без особенно удовлетворительного результата. И порядок строф 5-4-3 не обязателен; возможен практически любой другой порядок, т.е. убийство — реакция человека — реакция кокетки, или: человек — кокетка — убийство, и пр. Эти три оценки связаны местом действия (кажется, ресторан) и наличием столов. Если кокетка не Поля, а другая женщина, или офицер другой, тогда возможны и другие варианты в целом. Здесь сюжетная ситуация отличается от ситуации у Хлебникова (и у Федина): у Хлебникова действующие лица, место действия и относительное время точно указаны, а у Кручёных нет точных указателей времени, и даже действующие лица не очень точно идентифицированы. Кроме того, у Крученых сдвиги и неясности заметны не только между строфами, но и внутри их (кто умер? кто смотрит на восток? кто говорит в строфе 5? что именно случилось в строфе 7?), наводя на нас впечатление, что мы не можем быть уверены ни в чем, что наши предположения остаются только предположениями, что решения здесь могут быть только более или менее вероятными, но не окончательными.

Мы имеем перед глазами редкий пример, когда в своем примечании Кручёных открыл принцип композиции. Но здесь представлена не простая перетасовка единиц по принципу чистой слу-

чайности, как предлагает Тзара или как объясняет сам Кручёных. Если бы было так, возможно было бы довольно быстро найти правильный порядок событий. По-видимому, Кручёных не (только) написал стихотворение в правильном порядке, разрезал на части и встряхнул их в мешке, а в течение работы стирал (или с самого начала не вводил) опорные сюжетные элементы, чтобы "анаграмма" не была окончательно решаемой. Правда, есть впечатление, что мы понимаем более или менее, что случилось. Есть какой-то "гештальт". Но некоторые вопросы остаются и останутся навсегда открытыми. И мы, как судебные присяжные, должны делать свои выводы из разрозненных "фактов" и на основании неполной информации. Перед нами, как типично у Кручёных, вообще грубый сюжет, не имеющий никаких хлебниковских прелестей. Тем не менее по форме это произведение интересное, удачно сделанное, и можно считать его маленьким шедевром намеренной структурной неопределенности.

Литература

Кручёных А.Е. Старые щипцы заката // Пощечина общественному вкусу / Изд. Г.Л.Кузьмина. М., 1913.

Хлебников В.В. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М.Я.Полякова; Сост., подготовка текста и комментарии В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986.

Федин К. Города и годы. Л., 1924.

Эфрос Абрам. Дада и дадаизм // Современный Запад, кн.3. Пб.-М., 1923.

Shattuck Roger. The Banquet Years. The Origins of the Avant Garde in France. 1885 to World War I. N.-Y., 1968.

Н.Н. Перцова

О НЕНАПИСАННОМ РОМАНЕ ХЛЕБНИКОВА

И гроза из слов и истины.
И ночи ресницами над днем.
И жизнь в <когтях> смерти.
В. Хлебников[1]

Среди дошедших до нас произведений Велимира Хлебникова романов нет. Однако имеются свидетельства по крайней мере о двух замыслах романов. От одного из них, написанного в 1912 г. и посвященного эпохе Петра I, уцелело только несколько слов, сохранившихся в памяти современника: "Сборы на бал: парики, обильно мукой посыпаемые..."[2]. Упоминания о другом романе содержатся в письме Хлебникова В. Каменскому от 10 января 1909 г. [НП: 354-355]:

> Присылаю вам 3 вещи ("Скифское", "Крымское", "Курган Святогора"). Поместите их? Это меня ободряет. Я мечтаю о большом романе, которого прообраз "Купальщики" Савинова, — свобода от времени, от пространства, сосуществование волимого и волящего. Жизнь нашего времени, связанная в одно с порой Владимира Красное Солнышко (Дочь Владимира, женатая на реке Дунае), какой она мнится слагателям былин, их слушателям. Отдельные главы написаны будут живой, другие мерной, одни драматические произведения (др<аматические> диф<ференциальные> ан<алитические>), другие пов<ествовательные>. И все объединено единством времени и сваяно в один кусок протекания в одном и том же времени. Кроме того, отставные военные, усмирители, максим<алисты> и проч. в духе "Навьих чар". Но мне нужно благословение редактора, даете его? Но это тайна.
>
> Что говорит Ремизов о моей "Снежимочке"? ‹...›
>
> Сколько городов вы разрушили — красный ворон? В вас кипит кровь новгородских ушкуйников, ваших предков, и все издание мне кажется делом молодежи, спускающей свои челны вниз по Волге узнать новую свободу и новые берега.

---

[1] РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 63, л. 26.

[2] Приведем выдержку из воспоминаний Д. Бурлюка [Бурлюк 1994: 55-56]: «В это время [весной 1912] Велимир Владимирович Хлебников достал себе конторскую тетрадь и писал в нее густо. Перед моим отъездом за границу он читал мне из этой тетради отрывки из написанного им в то время романа из "жизни времен Петра Великого"; помню: "Сборы на бал: парики, обильно мукой посыпаемые...". ‹...› Он полную корзину всех своих позднейших рукописей сдал багажем со станции Херсон в... Казань. Сдал, а сам не поехал. ‹...› Судьба этой корзины осталась неизвестной. Там было очень много интересных вещей, и роман из жизни Петра между ними».

В настоящей работе делается попытка найти следы этого романа в публикациях и рукописях Хлебникова.

Сюжетные линии романа

Итак, в письме обозначены три сюжетные линии:

— пора Владимира Красное Солнышко,

— отставные военные, усмирители, максим<алисты> и проч. в духе "Навьих чар" (одна из тем романа Ф. Сологуба — революционные выступления начала века);

— жизнь нашего времени.

К счастью, сохранилась одна из рабочих тетрадей интересующего нас периода (конец 1908 – первая половина 1909 гг.) — [РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 63]. В ней мы встречаем запись:

> Центры Романа.
> Пир Владимира.
> Степь. (л. 20 об.),

которая убеждает, что в данной рукописи может быть отражена работа Хлебникова над романом (или даже Романом). Можно предположить, что в тетради имеются и другие, более подробные планы, и, действительно, находим следующие заметки:

> Навьи чары в 1908 г.
> Битвы звуков
> Русское гнездо.
> Битвы татьбище
> Мильба и другие народные верыни
> весноба и алкарь.
> и согнездичи по красоте рода (л. 14 об.)

Кроме того, в двух местах тетради встречаются упоминания конкретных глав:

> Чародейная глава (л. 10 об.);

> Глава
> гирло главы 4
> Мутея (л. 6 об.).

Согласно словарю В.И. Даля, гирло — одно из речных устьев (ср. горло), следовательно, "Мутея" — одна из сюжетных линий соответствующей главы (единственной, для которой известен номер). По-видимому, это та самая глава, которая в письме Каменскому обозначена как "отставные военные, усмирители, максим<алисты> и проч.", а ее "гирло" "Мутея" соответствует подразделу "максим<алисты>".

Сравнивая эти три плана, можно попытаться выделить самостоятельные темы, как бы главы (отвлекаясь от их предполагавшегося порядка, который мы не знаем):

(i) "Степь",
(ii) "Пир Владимира" ("Русское гнездо"),
(iii) "Согнездичи",
(iv) "Битвы",
(v) "Татьбище",
(vi) "Отставные военные, усмирители, максим<алисты> и проч." ("Мутея"),
(vii) "Мильба и другие народные верыни" ("Весноба и алкарь"),
(viii) "Битвы звуков",
(ix) "Чародейная глава" ("Навьи чары в 1908 г."),
(x) "Жизнь нашего времени".

Далее, сопоставляя названия глав (хотя бы условные) с содержанием рассматриваемой тетради, мы попытаемся установить, какие тексты могут соответствовать каждой главе.

(i) "Степь"

Теме степи посвящено стихотворение "Скифское", посланное Каменскому вместе с цитированным выше письмом. Это стихотворение, долго считавшееся утраченным, было впервые опубликовано в [Хлебников 1986: 51-53]. Оно начинается строкой "Что было, в водах тонет". В рассматриваемой тетради (лл. 17, 17 об., 18) есть вариант этого стихотворения, который был опубликован еще Н.Л. Степановым [II: 181-183][3]. Он начинается строкой "Что было, в нашем тонет"; слово *нашем*, мотивированное в контексте романа о судьбах России, становится не вполне понятным в начале самостоятельного стихотворения, и поэт заменяет его. Наше предположение о том, что рассматриваемое стихотворение должно было войти в главу "Степь", подкрепляется и тем, что в рукописи (л. 17) между строками стихотворения имеется запись: "лишенная лесов полевитая страна".

В тетради есть ряд других стихотворных текстов, примыкающих по тематике к "Скифскому", приведем два из них:

Молчат сегодня,
Завтра крик.
Спокоен лик,
Охотник дик (л. 18 об.).

[3] Цитаты приводятся по изданию СП [Хлебников 1928–1933], в ссылках указывается только номер тома.

[Я знаю, что вихрится в поле Яга.
Я знаю, что пьяна похмельем нога.
О вся зима, как конских глаз белок.]
О ночью грудь, рассветом грива,
И дальним днем глаза,
И девушками сбруя,
И меч как воля божества.
Мечи ль, мечи ль целуются
Иль гуллят голубья?
Но тверд и ножехвоен враг.
<пробел> праг.
Но кто там бегут, кто там бежит?
Бесславия межа.
Без ездока там мчалый конь.
Зовет коня ездок.
Но верный конь издох
Льет жданный вечер сонь.
Заснул, уснуть кто мог.
И жрец с луной на перстне
Зовет себя: небес я сверстник (л. 19).

Итак, как представляется, один из двух "центров Романа" нам хорошо известен, и даже в двух редакциях. Обратимся ко второму центру.

(ii) "Пир Владимира"

("Русское гнездо")

В тетради имеется целая сцена, относящаяся к периоду Киевской Руси, в которой участвуют, в частности, князь и Илья Муромец. В письме Каменскому Хлебников говорит о том, что собирается писать об эпохе князя Владимира Красное Солнышко. Согласно былинам, именно при этом князе жил Илья Муромец. Поэтому естественно считать действующим лицом этой сцены князя Владимира. Он же, вероятно, охарактеризован словами "могат и славен" (л. 15), отсылающими к началу "Полтавы": "Богат и славен Кочубей". В приводимой ниже сцене готовые куски текста перемежаются с планами развития сюжета; наряду с людьми в ней участвуют или упоминаются мифические персонажи, как известные из фольклора, например Леший, так и придуманные самим поэтом, например Махрастый, Снезинюшка, Снегеята (подобные снежные персонажи в большом количестве представлены в уже написанной к этому времени пьесе "Снежимочка"). Сопоставляя эту сцену с письмом Каменскому, можно предположить, что она описывает сватовство

Водуна (реки Дунай) к дочери князя Владимира, вызвавшее негодование князя.

Лики небинь поюнно<->синих.

Махр[астый]:

Пою, пью.
[Дева бродит] на горах,
Звонкий сыпется горох.

Небистели порхают и поют [во взорах].

Дядя
Лесовласая Тетя
Леший на распут<ье>:

Молиться, хохотать?
Там где лица быть как тать?
На охоте быть как сокол?
Течь весною медом, соком?
Нюхать ложе водяницы?
Быть, что и ночью редко снится?
Надевать [личину] обряды волка?
[Издавать рычанье] Пробегать по [небу] голко?

Рыдчие Девы
Князь:

Овселенелая обида, солнце и тучи лишь зыбь, рябь на озере обиды. Я стану неболеший, я сломаю ногу, я пряну, зазвеню тетивой боли, я проржу волосами стон смехинь [смеюнновечных] [смеюннозвучных] стонозвучных.

Утешающая Мамка:

Мигозем сыпуч и мрыня, но и радости печатлеют нежные следы свои на нем, умягченном смирением. Смирись, смирись, детинушка.

[Седеноши] Другие:

Уймись, уймись детинушка.

Нет. Всколыхнулся гневоем, не унять берегов, не унять гульливой волны.

Шутчий:

Так пусть закличут свирели лебедок; [оне] эти подымут волны, чтобы уметь отразить крылья, и стихнут крылья.

Празднествоводчий:

Гряньте, гряньте песни! Снезинюшка! Снегеята, снегеенок!

Водун:

<Ни> волночешуйные хвостины, ни пенный хребет не подымут, не вздымут бессмертиеветрилый челн.

Леший просит войти.

Илья Муромец (попивая брагу):
Уймись, князюшко, уймись, девочка. И милейшина как живет? Чудачина-милачина.

Охота на соколов. Заморский ведун.

Умнейшины племени:
Ах, ты... милак. Миляка, милиня. Милуша густ.

Венок сенной девушк<и>.
Христианство поляка.

Князь:
Как поживает ваше милейшество?
С.Д. [Седоноши Другие? — *Н.П.*]:
Наши щеки пляс [?] чистые, не ждут лебедя звучистого.

Небун то подымал, то опускал вежды, и мы молились: зарницы. Старика юнь. Это вочеловечившееся небо. Ожизнелый вымысел воплотился и опространственнелое [?] перезвал [пережить] ненависть. Изгрустились мигоемы, пролились водой дожди.

Вы конюхи! вы отроки [местешерстных] местегривых лошадей. О день, обутый враждебным станом! Ты иди, сокол, под зорям<и>... (лл. 30, 30 об.).

Вероятно, помета "Мусоргский / Даргомыжский" (л. 33 об.) относится к этой сцене.

(iii) "Согнездичи"

Этот замысел остается не вполне ясным. Под "согнездичами" Хлебников мог иметь в виду, к примеру, славянские народы. Тогда содержание ненаписанной главы очерчивает следующий план:

день чеха
день серба[4]
день ляха
день руса
день болгарский (л. 12).

Возможны, однако, и другие предположения.

(iv) "Битвы"

Этот замысел тоже не вполне ясен.

Прямых описаний битв (если не считать достаточно локальных стычек в скифской степи) в тетради, как будто бы, нет. Возможно,

[4] Ср. сцену из черногорской жизни "Закаленное сердце" [НП: 520-523].

эта тема должна была возникнуть в связи с былинными богатырями Ильей Муромцем и Добрыней Никитичем.

На л. 11 после заголовка "Бывальщина" и обращения

курносый
Здравствуй мой небытиеносый брат

дается такой портрет богатыря:

> Илья Муромец имел большую голову на пл<ечах> в<ысоких> [?], он был печетел, мировлас и имел ступней воинственный и могущественный народ.
>
> Добрыня.

Слово "Бывальщина" наводит на мысль, что за описанием внешности богатыря мог бы последовать пересказ той или иной былины в столь же необычной манере. По крайней мере, такое предположение согласуется с двумя написанными ниже неологизмами: *мечепросец* и *злобопросец*. Можно упомянуть и следующий стихотворный набросок:

Жен красоты плачь родимый,
И звук, ко<г>да в земл<е> Владимир<а>
К чистой радости грезог[?]
в грозог
Преображается (л. 7).

(v) "Татьбище"

Здесь речь должна была, по-видимому, идти о братоубийстве. Не обозначено, имел ли поэт в виду какую-то конкретную эпоху. В тетради имеется ряд набросков на эту тему. Первый — вневременной.

О Русь! каким богам молилия
Убийства были крылия? (л. 7).

Второй набросок вновь возвращает нас в Киевскую Русь. Как известно, князь Игорь был убит древлянами, которые, согласно Н.М. Карамзину [Карамзин 1989: 118], "привязав сего несчастного Князя к двум деревам, разорвали надвое". Это "татьбище" вспоминает и Хлебников:

Ты свергнул *мо*.
Народа дух
Качается как Игорь,
Когда притянутые древа
Невинное терзали чрево (л. 7).

И, наконец, целый ряд страниц тетради посвящен современным Хлебникову революционерам-террористам и затеянной ими "мутее".

(vi) "Отставные военные, усмирители, максим<алисты> и проч." ("Мутея")

Сразу отметим, что упоминаний отставных военных и усмирителей в тетради мы не нашли[5]; впрочем, быть может, именно к ним относятся следующие строки:

И сих градов и колоколен
Истинеющая [обессмерченная] ложь.
И тех, кто любит, и тех, кто волен —
Посевы пышных лож —
Засадой стережет здесь неудача.
О город! Каких господ ты дача?
В ком неустанн<о> руки чести чистить?
И краски взял лучистый.
Здесь душ стужа [?] — дробь [?],
И за одним другой несут поспешный гроб (л. 33)

Ср. и такую заготовку: "купилья / купилья купец. пугатый. / купаль" (л. 7 об.).

Вероятно, основная тема главы — это трагическое непонимание друг друга, враждебность между россиянами:

[Не стало прежней милой речи
Повсюду спор и злобеннечи] (л. 7),

Все в народе стоят друг против друга. Вооруженные (л. 14).

"Гирло" главы — "Мутея" — разработано очень подробно и, как и глава "Степь", известно по публикациям, хотя и не в столь полном виде. После названия главы (л. 6 об.) записано четверостишие:

Россия, бедная Россия.
Тысячелетний гордый сон!
Раск<ается> дерзкий, раск<ается> дерзыня,
Тот, кто не хочет быть как сын.

Затем следует текст, напечатанный Н.Л. Степановым как отдельное стихотворение "Равнец! Скажи, зачем борель" [II: 293], которому предшествует строка "О хохот звуков". Из целого ряда имеющихся в тетради стихов, тематически связанных с этим текстом, приведем два:

---

[5] Отставной военный встречается в "Маркизе Дэзес" [НП] и в "Сельской дружбе" [Хлебников 1986: 252].

Убито горнее чуймо,
Проснулось красное буймо
За светом темных окон.
Но чудилась Весна
<пробел> равноком
Восстала <нрзб.> Буйна (л. 7).

Извозчики коней секут,
Грозится [кто-то] босяку,
Дорога чистится возку,
И молодость в глазах влечет тоску.
И трепетал богач
При слове яростном пугач.
На свой язык "прошу"
Убивдой перевел Страшун.
Убивдой пужели [?] —
Забористы качели.
Забыта старая печаль,
К устам приложена пугаль.
И взрыва звук был дик и голк —
Стоит торжествуя пугок.
Что, сумасшедшие? едва ль.
И дело сделала взорваль.
Я знаю, многих сгорбит
Весть истинная о скорби.
Но боже, можно ль перечесть
Того, кому улыбка-честь
Кривила уста.
Забудет весть листа
Толпа, предавшись бую,
И раздувают ходок, любок
Против правочих огнь злоб.
Пугтые были те <нрзб.> <нрзб.>,
А под Кремлем
Кривила рот Мутея
Ей нравилась сия затея (л. 7 об.).

Кроме стихотворных текстов, сохранилось целое облако связанных с темой "мутеи" неологизмов — на полях стихов и на соседних страницах:

взорваль, взорвух, взрывачь, взрывовка, взрывок; грозок, грозоч, грозьбище; мстивец, мстилец, мстилый, мстиль, мстистистель; мстун, отомщун; мятак, мятатый, мятежатый, мятежничаль, мяток, мятун, мятух, мятыня; пугаль, пугатый, пугеж, пугун, пугунья, пугу<шка>, пужаль, пужель; рушиль; Смутнигов, смутун, смутьянин; страхун, страшиль; ужасаль, ужасеж.

(vii) "Мильба и другие народные верыни"

("Весноба и алкарь")

К "народным верыням" можно отнести упоминание о народных преданиях:

> часовня.
> Сказание о Китеже-граде (7 об.),

о неведомой и нечистой силе. Хлебников в свойственной ему манере пополняет пантеон этих существ, ср. следующий отрывок:

> [Жарири пролетели — малые богокони и пыряли огнестрелами из луков — метил<и> в глаз.
> Ладья скользила.] Счастьистели — бедистель!
> Тишавень тростников осторожно выявлял бледный лик свой и тотчас исчезал в мрачобе зелени. Водун рокотал на [балалайке], и [может быть] мнаведно русло и омут [был<и>] балалайкой. Дни то долгие, то короткие были его балалайки, а [ручей] струя — струной. Небянки крутились и вихрились в небе, и земун, закинув лик, молился на них. Дуини порхали по травам, и лужень любовно смотрел на них. Таень робкий крадется в лучобах реки. Дуюн! На плылищах плыли мглеи и [зарини] зорявицы, плылища были [птицеобразны] звереобразны. Туглянки туманолики, ничему не печалясь: когда они <пробел>.
> Земун грязеплечий с туманнопалешницей — мужак, чья часть [поросл<а>] травой. Лебедевзорая Влагиня пропускала сквозь журчащую руку зеленые косы. И земак был взорат небом, и в взорах небее неба.
> Небун вселеннопер и мноюок, и земляки были пьяновзглядовы и молили о любви, обвиваясь вокруг ног рыбохвостевом (л. 21).

Что касается "мильбы", "веснобы" и "алкаря", то с этими заголовками можно связать тексты, напоминающие магические заклинания и заговоры, например, такой:

> Я люблю! Подует от любла ветром к сому [?] даль<нему>. Не полощи ветрами, не качайся жалобно, не стони от скуки, полетите по блестящим хлябям быстроногие мноюветрилые вселенная и дни.
> Оживеловлас. Вселенноногий конь.
> И цветет милостьцвет на богоких полях. И конь в пятнах милости подводится к крыльцу. И весть живелоструйной гривой (л. 25 об.).

Вероятно, сюда же можно отнести и текст, состоящий из неологизмов преимущественно от корня *люб-*, который продолжает более ранние опыты того же типа, напечатанные в [IV: 317-318]:

любуша любка люблю любыши Любавица любоень любокий олюбень любязь в любне любила приолюбливать. Любимок. любнеющих. любляльно, любков приполюбливающих любила разлюбесно. Любеса любит, любуче любит, любоко. Любиязь-любец любно олюбил, любнядью-любимядью олюблен. Любёл любоких любд, любивый любавицу, олюбил любезя. Любевом прилюбил. Люба полюбил. Любины любутны любезю. Любочий и любночество, любака любимок, любляка любовень. Любины юнирь. Юныни любочь и люболь, любачь юнот, любло юнивое олюбил юнеть, юнязем любоем юнущих юнлянок, юнли любиц. и тихосоннязи были. любяга! олюбимиличь (л. 20).

(viii) "Битвы звуков"

В этой главе, несомненно, должны были быть собраны материалы, посвященные тому, что позже было названо Хлебниковым "звездным языком" и "внутренним склонением слова". Пока же используются другие названия: "о новом спряжении, <зы>блени<и> слов" (л. 33 об.). Заслуживает внимания следующая запись: "Слова как токи от ассоциативны<х> с звуков<ыми> центров" (л. 10).

Подступами к "звездному языку" можно считать часто встречающиеся в тетради списки слов, начинающихся с одного звука или слога. Особенно интересны те случаи, когда Хлебников прямо формулирует значения звуков или их сочетаний (порой не совпадающие с теми, которые приписываются им в окончательном варианте "звездного языка"). Примеры:

— *Б*: *баса* / *баять* / *баба* / *б*. начало радости *баловень* (л. 11 об.); *б* объединя<ет> начала благ жизни (л. 12);

— *Г*: *г* — корень подневольного падения: *гнать*, *гол*, *гиль*, *гной*, *грыжа*, *грею? горе*, *губ*, *гроб* (л. 15 об.);

— *К*: Слова выражающие крайнюю точку, острие, начинаются с *к*; *каять* ? = ограничивать, река *Каяль*, *кара* — извне, ограничивающая *х* рост, *укорять*, *кол*, *колоть*, *колюшка*, *кора*; *кал* = поверхность, имеющая связь с телом, *копить*, *купа*, *корень*, *коряга*, *корявый*, *корь*, *корюшка* (рыба), *купец* ‹...› *к* — край вообще / на<тяже>ние (л. 9 об.);

— *П*: *п* объединен<н>о действие огня (л. 11 об.);

— *Т*: *т* объединяет уменьшение объема: *та-ять* уменьшать свой объем (л. 11 об.);

— *Ч*: черный цвет объемлет другие / *черное* объемлющее всё среда. *чтить* = охранять, окружать умом через надо 1) череда 2) быть средой. *ч* объедин<яет> слова означающ<ие> быть вместилищем чего-нибудь, обладать властью над чем-нибудь ‹...› *чаять* — быть чашей, средой возникновения чего-нибудь (л. 10 об.);

— *ЯТЬ* и *А*: *ять* — начало чужой личности, жизни: *есть*, *ездить*. *А* — падёж книзу: *знать* — *гнать*, *зной* — *гной* (л. 12);

— *ГЛ*: *голод*. *гл* лишенный обычного ‹...› *глаз* = без кожи, *голод* — без пищи, *глубина* ? без дна (л. 11 об.);

— *КР*: *король* = корень *край*. *Крыша*, *край*. *кр* = быть острием; быть *королем* = *крыть* ‹...› (л. 9 об.).

Ряд наблюдений поэта касается соотношений звуков, например:

кол — *кор*, *мол* — *мор*, *вол* — *вар*. Замена *л* на *р* изменяет значение на обратн<ое>: *прачь* — *плачь* (л. 8 об.),

А перемена *п* на *т* означает одно и то же действие, но в одном случае, *т*, уменьше<ние> состояния, переход от большого к меньше<му>, т<огда как> в другом, *п*, пер<еход> от меньшего к большему: *паять* — *таять*, *пал* — *тал*, *пекло текла* (л. 11 об.).

Возможно, в роман вошли бы и характерные для позднего Хлебникова опыты использования в стихотворном тексте отдельных слогов и звуков. В тетради встречается *мо* — в приведенном выше стихотворении "Ты свергнул *мо*" — и *ю* — в стихотворении "Москва! Москва! Мозг влаг", опубликованном в [ИН: 109]. ("Ю" может иметь и второй смысл — древнерусское местоимение 'ее'). Концовка этого стихотворения в публикации имеет вид:

И если ищешь ты святыню,
Найдешь в Кремле *ю*,
Я взором в [башнетыне]
Млею.

В рукописи (л. 10) после этого текста дописана строка: "И если плещешь ты святыней". Вероятно, именно этот вариант строки, записанный ниже и, следовательно, позже, нужно считать окончательным. Тогда устонавливается естественная связь между "плесканием святыней" (т.е. "мутеей") и грозным откликом кремлевских колоколов: /ju/.

Хлебников ищет соответствия и между звуком и цветом. Он приводит примеры "окрашенности" односложных слов: "слово *он* = нежное как слабосмуглистая щека ребенка / *мы* — сине<е> ка<к> на небе" (л. 31) — и связывает их с окрашенностью самих предметов: "*медь* и *мед* одного и того же цвета" (л. 10).

На синестезию хлебниковского восприятия мира указывает и такая цитата:

Деводрево, сделан<ное> из сияния, на лбу елени. [Звукотелый] Звуконогий табун и счастия пятнам<и> на шерсти (л. 20).

Неслучайным в этой связи представляется и упоминание А.Н. Скрябина: "Скрябин / Скрябин" (л. 12).

(ix) "Чародейная глава"

("Навьи чары в 1908 г.")

Как мы видели, люди и фантастические персонажи присутствуют уже в сцене "Пир Владимира". На страницах, следующих за этой сценой, появляется Ховун (л. 31) с монологом, напечатанным как отдельное стихотворение в [II: 288] ("Пренебрегли для мнимых благ") за исключением концовки:

Зверя
Венок
Ты мн<е> д<а>ри
Как зыбкий лист<о>к

а затем вместе князь и Ховун (л. 32 об.), причем последний произносит следующее:

Щебетание милых говоруний.
Прорывают их: я вру? — Ни!
Никнут слезы в бор боловый,
Ярче горя дрем еловый.
Щебетать и щебетать!
Быть в незнаниях как тать.

Как отмечалось, на страницах тетради встречается множество фантастических существ, вот еще некоторые из них:

> Дух-небовник молвил: "Мои два крыла — сегодняшн<нее> и вчера<шнее> небо; м<ой> же глаз — поцелуй". Где [бродит] вселенноногий Случай. И [молчаниезем] многозем тучный (л. 15 об.).

Уже в сцене пира Владимира исторические персонажи сталкиваются с неведомой и нечистой силой. В "Чародейной главе" все эти герои, вероятно, должны были встретиться и с современными русскими. Каким образом это могло произойти, намечено в письме Каменскому: "свобода от времени, от пространства, сосуществование волимого и волящего", "все объединено единством времени и сваяно в один кусок протекания в одном и том же времени". Эта свобода сочленения частей в некоторой степени заимствована из романа Ф. Сологуба "Навьи чары", на что указывает и надпись "Соллогуб"[6] на полях л. 10 об., где записано само заглавие "Чародейная глава". Поскольку этот метод применялся Хлебниковым не-

[6] По всей видимости, описка Хлебникова. Он имеет в виду именно поэта Федора Сологуба, а не кого-либо из графов Соллогубов.

однократно (в "Маркизе Дэзес", "Детях Выдры", "Ка" и т.д.), картину соприкосновения героев можно себе представить: несомненно, они встречаются в Петербурге 1908 г.; возможно, их соединеняют чары Ховуна. Труднее понять, какой внутренний смысл вкладывает Хлебников в эту встречу. Ответом могут служить следующие записи:

два смысла — плоскость (л. 14 об.)

Метод: цельно<е> действие разби<вать> на дв<е> части, о<дна> реал<ьная>, дру<гая> мистическая (л. 33 об.)

Воля небытия или бы<тия>? В размере и очертан<иях> небыт<ия> заклю<чена> воля быти<я> (л. 17).

Итак, новый смысл возникает при самом соположении сюжетов и смыслов: "многомерное" текстовое пространство может передавать то, что обычно передает скорее не слово, а музыка.

Это относится и к удивительной ранней прозе Хлебникова, которая в романе, вероятно, используется как авторская речь. (Стиль этой прозы назван в письме Каменскому диф<ференциально>-ан<алитическим>.) Некоторые выдержки давались выше, приведем еще несколько:

Пожарокрылые бабочки летают по каменноцветам. Любвеи — пожароокие отроки — прилетели и грозно направились к выходу, поводя глазами, и сложили мечи у дверей. И повянул головой старый царь, и венок-цветок из детских чистых голубых глаз упал на пол (л. 18 об),

Как опишу бедистель? Женственная скорбь образует шлем, одев изящную и милую головку и т<нрзб.>. Знаю, что древние и забытые горя одевают хвост птицы, недавние и те, которые предстоят в будущем, — грудь. Беды образуют малые маховые крылья. Безумия — большие. Маховые и средние кроющие крыла их — огорчения.

Кто там славен? кто высок? — бедистель!
Кто звенит всем в свиристель? — бедистель! <...>
Жалость к ближнему — бедистель (л. 19 об.),

На велосеребряных зыбейных коврах, состоящи<х> из дня, женщина поднялась над озером и показала свое тело. На озерах изгибались бедрами зеленини. Водея. Небея. Времея. Часея.

— Леший я, [мехат] волосат Русью. Села и нивы, города и пустыни и <нрзб.>.

Небак зорегривый; он стоял, смеясь двумя соседними днями.

— Я осат голосами.

В ососке любокие светлицы, просторные и светлые. И бродит янебо, котор<ого> часть я, а крылья и плечи — небо, и под его дудку совершается пляска многого.

Ах, полно поле умирающими. Небиня целует умирающего русского в глаза и шепчет: "Родина твоя довольна тобой. Умри. Радуйся".

После прижимает к устам и уносит в высокую обитель (л. 20 об).

(х) "Жизнь нашего времени"

Эта глава, по-видимому, призвана отразить стремление Хлебникова противостоять волнам "мутеи", раскачивающим Россию. И средством для этого он избирает новое слово. Поэтому так горячо приветствует он деятельность Каменского по выпуску газеты ("Луч света"; издание заглохло после двух номеров): "все издание мне кажется делом молодежи, спускающей свои челны вниз по Волге узнать новую свободу и новые берега". Та же мысль в разных видах многократно повторяется и в тетради — от коротких заметок:

Арзамас. / Листок молодежи / Арзамас (л. 12),

Где мыслеж пролился рекой (л. 27 об)[7] —

до пространного проекта обращения студентов Петербургского университета ("учимцев Петроградского Всеучбища") в Славянское благотворительное общество с призывом к народу защитить себя от раскола на левых и правых латами культуры (лл. 22, 22 об., 23, 23 об.) (на полях самокритичная оценка этого текста — "многобаяль").

Тематически сюда примыкает и статья "Курган Святогора" (посланная Каменскому). Отметим, что приводимое в статье четверостишие "Пренебрегли вы древней дланью" [НП: 323] записано в тетради, причем расположено оно на л. 17 рядом со строками "Что было, в нашем тонет...".

Предложения поэта кратко перечислены в следующей заметке, упоминаемой В.П. Григорьевым [Григорьев 1983: 200]:

Славянский вечер
Ответ распорядит<елю>: Велимир Хлебников
Речь Вячеслава Иванова
Речь Сергея Городецкого
Речь [Велимира Хлебникова]
О путях слави<й>ского возрождния
Права <о>глашаемые славийск<ого> созн<ания>

[7] А. Крученых, оставивший в тетради некоторые свои пометы, рядом с этими словами приписал: "АК / наше общество, К°".

Исправление русской личности
К богам возвращение
‹...›
озаконление обычая.
право быть соб<ой>
школы, оруди<я>
сохранение бы<та> (л. 9).

Однако наряду с этими сухими тезисами есть и более личные заметки:

Я знаю, что воля Бога пространна, восторгокрыл<а> и воркует. Я знаю, чт<о> я точк<а> от этой вол<и>. И жела<я> чего-нибудь сообща, мы може<м> достигну<ть> иногда не меньш<его>, чем Бог и Вселюб (л. 18 об.).

И вот ключевая запись:

И отсутствиешерстный таень согнул колена, прильнул к подножию древа. И свирит в свирель. И многоперый орел летит, и поет, и несет ветвь, и молвит: "Встань, будь одет". И возника<е>т юноша, и просит покрывала от насоты [?] — жизнь. И чудоуст [?]. О лесошерстный брат, будь здрав. Зеленошерстный брат.
меныня
Голубинаякнига (л. 29 об.).

Помета "Голубинаякнига" (одно слово) помогает понять сокровенные мысли поэта. Народные духовные стихи "Голубина Книга сорока пядень" повествуют о грехопадении Адама и "Еввы" и о том, как на могилу Адама на горе Сионской "выпадала Книга Голубиная", отвечающая на основные вопросы бытия: "От чего зачался наш белый свет, / От чего зачалося сонцо праведно, / От чего зачался светел месяц ‹...›", т.е. в самих духовных стихах соединяются несколько библейских сюжетов. Книга называется "Голубиной" по голубю — Святому Духу, несущему ветвь — Благую Весть. У Хлебникова сохраняется змей-искуситель ("отсутствиешерстный таень"), а вместо голубя возникает "многоперый орел". От наготы-"насоты" спасает "чудоуст", новое Слово.

Почему Хлебников не закончил свой роман? Об этом можно только гадать. На последней странице тетради читаем следующее:

Не та ли
Мелькнула за окном,
Когда светали,
Я в некий сон свой [мир] доверчиво вверяю,

Я правды прав перунами пыряю.
Я изнеможденный пал (л. 33 об.).

Вместо романа появляется поэма "Внучка Малуши", героиня которой — внучка ключницы Малуши, то есть одна из дочерей князя Владимира (и, вероятно, та, что "жената на реке Дунае" — см. письмо Каменскому) становится персонажем уже не героическим, а скорее юмористическим, да и сама эта поэма, конечно, не что иное, как самопародия на ненаписанный роман. Однако мысли о человеческом (уже не только славянском) братстве и о мессианской роли поэта не оставляют Хлебникова до конца его дней.

И, наконец, последний вопрос. Каково название романа? Хотя никаких прямых указаний на этот счет нам найти не удалось, приведем запись на последней странице тетради (л. 33 об.) — "пророк дорог и улиц шумных", слова "пророк дорог" заключены в овал. Если это название романа, то здесь намечается звено между "Пророком" Пушкина и "Зангези" позднего Хлебникова.

Литература

Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Публикация, предисловие и примечания Н.А. Зубковой. СПб., 1994.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. М., 1983.

ИН — *Хлебников В.* Из неизданного / Вступительная заметка и публикация А.Е. Парниса // Литературное обозрение, 1988, № 7.

Карамзин Н.М. История государства Российского. Т. I. М., 1989.

НП — *Хлебников В.* Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940.

СП — *Хлебников В.* Собрание произведений. Тт. I-V / Под ред. Н. Степанова. Л., 1928-1933 (в ссылках на это издание указывается только номер тома).

Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М.Я. Полякова; Сост., подгот. текста и комм. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1986.

С. Бирюков

МЕРОЙ НАУЧНОСТИ

Рецензия на книгу: В.П. Григорьев. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: "Наука", 1986.

Столетие Велимира Хлебникова, удивительным образом (но и закономерно!) совпавшее с коренными переменами в жизни страны, вызвало значительное количество откликов, которые условно можно разделить на три потока. В одном оказались отклики, авторы которых восторгаются Хлебниковым-поэтом, близким им по чувству. В откликах второго направления слышалось признание за поэтом права на существование, как своеобразной, интересной фигуры в русской литературе, мол, наша литература богата, вот и Хлебников был... Наконец, третий поток я бы назвал научным. Здесь авторы, опирающиеся на реальные достижения велимироведения (вслед за В.П. Григорьевым я буду пользоваться этим термином, называя так науку о Хлебникове), начатое Р. Якобсоном, Ю. Тыняновым, Н. Степановым, продолженное Н. Берковским, Н. Харджиевым; на тщательное изучение опубликованных и архивных материалов, авторы, выработавшие свои методологические подходы к наследию творянина. Замечу по поводу последнего слова, что оно лучше всего подходит для определения столь разносторонней личности, какой был Хлебников с его поэзией, прозой, драматургией, теоретико-эстетическими работами, исследованиями лингвистическими, историческими, математическими, орнитологическими.

В этом — научном — направлении с послевоенных лет идет к Хлебникову В.П. Григорьев. Незадолго до юбилея он выпустил книгу "Грамматика идиостиля. В. Хлебников" (М.: "Наука", 1983), где подвел некоторые итоги своих штудий, а также отечественного и зарубежного велимироведения и впервые у нас дал развернутую картину "воображаемой филологии" Хлебникова.

На этот раз В. Григорьев подступился к главнейшей теме, без разрешения которой критика Хлебникова и впрямь может разбиться о камни собственной некомпетентности, как это уже не раз случалось с ее представителями, когда они пренебрегали словотворческой работой поэта. И тут "должен сеятель очей идти!". Эту хлебниковскую строку В. Григорьев понимает как "задание" не только лингвисту, но и филологу вообще.

Когда В. Григорьев разбирает способы словотворчества, то есть ведет чисто лингвистическое обследование хлебниковских неологизмов, то он делает это отнюдь не с узколингвистическими целями. Собственно, отсюда, от "наималов" языка, от корней, от суффиксов, префиксов, где "естественно нейтрализуется словообразовательная оппозиция продуктивного/непродуктивного", начинается Хлебников. За этими выкладками примеров встает впечатляющая картина деятельности Хлебникова в качестве чернорабочего филологии, который прогнал сквозь десятки моделей русского словообразования тысячи слов. Он дробил атомы слов на все более мелкие частицы, следя за их новым синтезом. Даже если бы эта гигантская работа была проделана буквально "единого слова ради", и то она была бы оправдана. А о том, что далеко не единого — свидетельствуют и выделенные В. Григорьевым "236 избранных неологизмов", и специальные статьи в книге, посвященные таким словам с мощным энергетическим потенциалом, как *ладомир, смехачи, наимал, красивейшина, творяне*.., да и те же примеры в разделе "Способы словотворчества".

Исследование В. Григорьева убедительно показывает "эволюцию словотворческих принципов" Хлебникова, представляя "словотворческие начала в строгой временной последовательности их появления" с 1908 года по 1921 год. Таких начал оказывается двадцать девять. Заниматься же словотворчеством Хлебников начал в 16 лет, то есть — в 1901 году (это удается документировать), и только ранняя смерть прервала поистине гигантскую деятельность. Поэт предполагал, цитирует автор книги: "По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его". "Осады слова", выработка словотворческих начал приближали самого поэта и его читателей к этой истине. Владение разработанной им самим технологией словотворчества давало Хлебникову ту неограниченную свободу действий в разных жанрах, которая поражает при знакомстве с его наследием даже в объеме изданного.

"Пожалуй, как никто другой, — пишет В. Григорьев, — будетлянин остро ощущал в каждом слове то, что можно назвать потенциалом его эстетической семантики, его образными потенциями". В разделе "Эстетика словотворчества" автор книги показывает, что ведущей категорией в искусстве Хлебникова была "категория п р е о б р а з о в а н и я" (разрядка автора. — С.Б.), в которой неологизм обладал двойственной природой — знака и образа, и где единственное слово могло стать произведением, а фонема (которая неверно называется "звуком" при обычно негативных оценках опытов А.Е. Крученых и того же Хлебникова) получает эстетическую

выразительность, и уж во всяком случае такую выразительность имеют "дифференциальные признаки фонем", что прекрасно доказывает В. Григорьев, анализируя с лингвоэстетической точки зрения слово *творяне*, которое дало целое неологическое гнездо. Созданное на основе именно дифференциальных признаков: *дворяне/творяне* различительный признак *д/т* по звонкости/глухости, — это слово в настоящее время "заполняет очень важную клетку в системе идеологически значимых понятий и номинаций нашей эпохи, причем заполняет эстетически впечатляюще и заразительно в эмоциональном отношении". Разумеется, В. Григорьев имеет в виду те новые тенденции, к которым вполне приложим эпитет *творческие*. А именно таким тенденциям необходим пафос слова *творяне*, так же, как тенденциям противостоящим соответствует другое хлебниковское слово — *нехотяи*.

Очевидно, что многие неологизмы Хлебникова требуют такого тщательного лингвистического рассмотрения, которое продемонстрировал В. Григорьев, описывая слова *ладомир, наимал, будетляне* и др. И не только для того, чтобы Хлебников стал понятнее на уровне прямой логики. В сущности, бытовое объяснение поэзии невозможно. Возможно и важно совсем другое — дать новое отношение к слову, к словотворчеству как к жизнетворчеству, преобразовательному качеству человека. Это относится не только к слову в стихе, но и к слову в драме, в прозе. Если "мысль изреченная есть ложь", то нельзя ли надеяться, что мысль, соединенная со словом, — словомысль, слово-человек — есть правда?

Описывая отдельные неологизмы и сложные взаимосвязи неологизмов с обычными словами в контексте (например, "Сыновеет ночей синева...") В. Григорьев выходит на проблемы языка поэта как целого. Он затрагивает и синтаксис, и такие явления, как паронимия, признаваясь, что каждое новое обращение к текстам Хлебникова неизбежно расширяет масштаб обсуждения.

"В словотворчестве Хлебникова тесно сплетены его общемировоззренческие, социальные, этические и эстетические установки" — такой вывод делает автор. Но к этому выводу мы приходим через систему доказательств. Словотворчество — та ось, на которой вращается планета Хлебников, поэтому словотворчество — стержень книги В. Григорьева. Вокруг этой темы формируется ядро тем. Две из них следует обозначить особо — это темы мифотворчества и формотворчества. Существенна также сама постановка вопроса, обозначенная у В. Григорьева как "словотворец перед лицом критики и филологии".

В мифотворчестве Хлебников был последователен так же, как и в словотворчестве. По необходимости в очень сжатой форме В. Григорьев показывает, через какой огромный массив мифов, легенд, событий мировой истории прошел Хлебников к собственному мифотворчеству. "Венцом этой его деятельности оказался образ Зангези, вобравший в себя огромный опыт обращения поэта к мировой истории и мифологии", — пишет автор книги. Структура же работы В. Григорьева такова, что однажды сказанное в ней — постоянно откликается на других страницах. И я нарочно не иду по этому последовательному ряду (хотя это было бы легче), чтобы выявить звучание, как говорят музыканты, "побочных тем" в соотношении с главной. Если в главе о мифотворчестве В. Григорьев лишь намечает контуры темы, то в очерке о слове-имени Зангези эта тема уже звучит отчетливо, то сливаясь с темой словотворчества, то отталкиваясь от нее.

Очерк о Зангези становится гимном слово-мифотворчеству Хлебникова. А для гимна принято подбирать особые слова. И такое слово здесь возникает — "мифонеологизм". Так определяется имя Зангези лингвистом, предпринявшим смелую попытку восстановить путь поэта к этому имени заглавного героя его "сверхповести" и alter ego Хлебникова. Здесь с особой наглядностью предстает и творческий метод ученого, стремящегося доискаться истинного прочтения через слово самого сложного и самого "богатого по содержанию" произведения творянина. И вот, анализируя путь создания одного только мифонеологизма, В. Григорьев раскрывает перед нами богатство поисков и находок поэта, глубину его познаний, восстанавливает сложное сочетание ассоциативных связей, владевших поэтом. По сути, дела исследователь проникает в сам творческий процесс. От описания, от поверхности он уходит внутрь и совершает как бы обратный ход. И тогда-то открывается в полной мере и всемирность героя — Зангези — и его природность ("Экологическая культура для него (Зангези. — С.Б.) не проблема, а норма поведения, понимаемая очень широко"), и его человечность.

Мы часто слишком по-бытовому трактуем слова о поверке алгеброй гармонии. Применительно же к Хлебникову эти понятия вообще, если и вступают в противостояние, то в диалектическое, потому что он, хотя и занимался прикладной математикой (его "уравнения жизни", исторические вычисления), но отнюдь не ради бытовых "польз", то же самое можно сказать и о его "занятиях" поэзией. Именно к этому углу зрения склоняется исследование В. Григорьева, даже когда он обсуждает общие вопросы, связанные с изучением или не изучением, а просто отвержением творчества Хлебникова.

Сам идиостиль В. Григорьева вызывает на обсуждение проблемы, в случае несогласия с его системой доказательств, а отнюдь не на желание отмахнуться. "Мера научности", требуемая Хлебниковым, здесь противопоставлена мере незнания и тем более безмерию ненаучности. Выход ученого на такую проблему, как формотворчество, продиктован не только заинтересованностью в адекватном восприятии творений Хлебникова, но не меньшей заинтересованностью в развитии литературы вообще, как созидающей системы.

То, что созидающая система не может развиваться в условиях жесткой регламентации, когда кем-то заранее определено: такая-то форма полезна, а такая-то бесполезна, — показала жизнь. Без понимания того, что"формированные "сущности" есть "идейные прорывы в будущее", что художественные формы обладают "содержательной активностью", что форма способна саморазвиваться, что "ампутация выразительных средств" ведет к "обескровливанию эстетической системы", а следовательно, к выхолащиванию содержания, которое пронизывает форму, — без понимания всего этого нечего и думать о сколько-нибудь верном постижении творчества Хлебникова.

Я не случайно построил это предложение на вкраплениях ударных фрагментов текста В. Григорьева. Он не просто призывает "к спокойному анализу оцениваемой системы во всех значимых деталях", но дает пример такого анализа; в том числе и когда обращается к иного рода оценкам, сформированным на основании вынесенных заранее приговоров, а не изучения.

Ценность этой книги В. Григорьева, как и предыдущей, еще и в том, что он на практике показывает — для анализа крупного художественного явления нужен свой метод. В. Григорьев такой метод создал. И даже показал принципы его создания, во многом идущие от самого Хлебникова. Я бы определил этот метод как "через ограничения к свободе". Сознательно ставя себе запреты на расплывчатые, поверхностно-эмоциональные определения, стремясь к предельной компрессии, тяготеющей к математической формуле, он выходит к эмоции познания, к свободному чувству радости от верно найденного доказательства. Но, чтобы выйти к такой свободе, надо было еще "стать Хлебниковым", надо обладать помимо "меры научности" еще и мерой артистизма, не теряя собственного лица, перевоплотиться в поэта. Это далось В. Григорьеву десятилетиями вживания в образ.

Годится ли такой метод каждому, кто захочет заняться творчеством Хлебникова? Повторение, копирование его попросту невозможно, потому что в таком случае надо бы стать не только Хлебниковым, но уже и Григорьевым. Однако сам опыт подобного

действия наукой изнутри, я убежден, необходим каждому филологу, специализируется ли он на лингвистике или литературоведении. Тем более, что у нас уже были примеры Ю. Тынянова и В. Шкловского, работающих сходными методами.

Книга В. Григорьева заряжает оптимизмом. Думаю, что ее явление скажется не только на общем состоянии изучения поэтики, но и на состоянии нашей поэзии.

1987

P.S. Эта рецензия была написана вскоре после выхода книги В.П. Григорьева "Словотворчество и смежные проблемы языка поэта", но опубликовать ее в полном виде в то время не удалось. Несколько попыток завершились публикацией двух отличных по объему фрагментов в двух региональных журналах. Из рецензии последовательно исключались куски, связанные с лингвистикой, а в одном случае я с удивлением обнаружил, что слово "лингвистический" заменено словом "языковедческий". Ситуация, конечно, вполне заурядная, возникшая в результате разделения филологии на отдельные участки: лингвистика, литературоведение, критика; научность, популярность. В данном случае знаменательно, что лингвистический аспект подвергался редукции в рецензии на книгу лингвиста, который еще с 60-х годов протестует против разделения филологии и призывает к выработке общефилологических методов анализа. Эти призывы в свое время не были услышаны. Когда в 1993 г. вышла книга В.П. Григорьева "Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики", оставалось только в который раз вздохнуть по поводу очередной невостребованности. Лингвист хотел и мог участвовать в литпроцессе 60–70-х годов, в его оздоровлении, но ему не позволили, последовательно отвергая предлагаемые им принципы языковой критики и своеобразной триады: Лингвист. Литературовед. Критик. Утверждение этой триады остается актуальным по сию пору.

ПОЭТИКА СЛОВА В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

I

Д.М. Магомедова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ И РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (ЭЛЕГИЯ)

Цель данной заметки — обратить внимание на возможности использования в теоретической поэтике категории "речевого жанра", выдвинутой в работах М.М.Бахтина[1] [см. Бахтин 1979: 237].

В самом деле, анализируя так называемые "низшие уровни" поэтического текста — ритмику, фонетику, лексику, грамматику, — исследователи неизбежно испытывают затруднения при переходе к описанию стихотворения как целого, к интерпретации текста: переход этот ощущается как не вполне корректный скачок. Очевидно, что здесь необходима некая синтетическая категория, которая объединила бы в смысловое целое все наблюдения над фонетикой, словарем, грамматическими особенностями текста. В литературоведческом исследовании этой задаче отвечает понятие литературного жанра. Однако литературные жанры, как это показано в работах Бахтина, в процессе формирования "вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения" [Бахтин 1979: 239]. Каждый литературный жанр имеет свои языковые и стилистические особенности. Но эти особенности входят в художественный текст не непосредственно, а через первичные речевые жанры — различные формы монолога, адресованной речи, устного или письменного диалога. Предметом анализа лирического текста должны стать не только так называемые языковые и поэтические средства, но и взаимодействие речевых и литературных жанров. Именно в этом взаимодействии создается неповторимое композиционно-речевое единство стихотворения, формируются определенные формы речевых

[1] Напомню, что речевыми жанрами Бахтин называл "относительно устойчивые типы высказываний", обладающие специфическим тематическим содержанием, стилем и композиционным построением.

субъектов, адресатов сообщения, а также реальное многообразие взаимоотношений между ними.

Возможности интерпретации лирического текста с точки зрения взаимодействия в нем речевых и литературных жанров мне бы хотелось продемонстрировать на примере элегии.

Наблюдения показывают, что в жизни этого жанра выявляется определенная логика развития, а именно: от чистого медитативного монолога элегия движется к расширению диалогических возможностей и в ряде случаев — к диалогу как композиционной форме, как ни парадоксально это утверждение по отношению к самому интровертированному из поэтических жанров.

В своих истоках, в ранних образцах русская элегия действительно разрабатывает исключительно монологические речевые формы: в элегиях Карамзина и Батюшкова отсутствуют даже какие бы то ни было риторические формы обращения к адресату. Однако уже в пушкинском круге поэтов начинается проникновение в элегию форм адресованной, обращенной речи. По мнению В.А. Грехнева, элегия "вбирает в себя художественную общительность послания" [Грехнев 1985: 11]. Но к кому обращена эта адресованная речь? Один из типов внутреннего адресата элегии рассмотрен в только что процитированной книге В.А. Грехнева: речь идет о главе "Чужое сознание в элегиях Пушкина", где устремленность элегии в мир чужого "я" продемонстрирована на примере образа возлюбленной и понимается как попытка вжиться в ее духовный мир. При этом, по мнению автора, этот прорыв элегии в тайну чужого "я" происходит именно в лирике Пушкина и радикально отличает ее от предшественников и современников.

Думается, обращенность элегии к миру женской души — только один из частных, хотя и очень важных элементов общего движения элегического жанра к диалогизации. Существует не менее важный и продуктивный тип лирического адресата элегического жанра. Речь идет о фигуре друга, возникающей в элегиях Жуковского, Баратынского, Языкова, Дельвига, Пушкина, а также поэтов так называемого "третьего" ряда (Шишков, Тепляков и др.).

Элегия быстро усваивает повторяющиеся формулы: "ты прав, мой друг", "напрасно вы, мои друзья", "мой друг, забыты мной", "но не хочу, о други, умирать" и т.д. Иными словами, жанр элегии начинает размыкать границы интровертированного сознания, конципируя не просто абстрактного собеседника, но слушателя и даже полноправного участника диалога, имеющего самостоятельную жизненную функцию.

Роль "друга" в элегии, как правило — роль утешителя (ср. название элегии А. Шишкова: "Другу-утешителю"). И сама элегия

начинает строить себя как ответ (возражение) на чужое слово утешения. Иными словами, — элегия становится репликой в диалоге, возражением утешителю. "И, друг заботливый, больного / В его дремоте не тревожь" (Баратынский); "На что же, друг, хотеть призвать воспоминанье:/ Мечты не дозовемся мы" (Жуковский);

"Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти / В сей жизни блаженство прямое" (Баратынский); "Напрасно вы беседою шутливой / И нежностью души красноречивой / Мой тяжкий сон хотите перервать" (Пушкин); "Напрасно, милый друг, я мыслил утаить / Обманутой души холодное волнение" (Пушкин); "Мой друг, забыты мной следы минувших лет" (Пушкин).

Кажется глубоко не случайным, что фигура "друга" становится структурообразующей именно в элегиях названных поэтов, если вспомнить об особой роли дружбы, "дружества" и в реальном быту, и в творчестве пушкинского круга: дружеское участие становится фоном не только в жанре бытового письма, стихотворного послания, но и захватывает традиционно монологические жанры, сообщает им диалогические потенции и, в случае с элегией, расшатывает ее исходные жанровые константы. Но можно ли с большей конкретностью определить позицию адресата элегии? Понять, в чем заключается дружеское утешение, перед каким мироотношением пытается отстоять свою неприкосновенность элегическое сознание? Ведь, используя современную аналогию, в большинстве элегий перед нами что-то вроде телефонного разговора, где мы слышим только реплики одного из говорящих и лишь по ним реконструируем позицию второго участника диалога.

Прежде всего обратимся к небольшому раннему пушкинскому стихотворению "Друзьям" (1816):

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.

Текст имеет несомненно элегическую природу, что особенно сказывается в его концовке: герой отделяет собственную позицию от наивного приятия радостей жизни у его "друзей". Но весь текст стихотворения, его лексика, его мотивная структура организованы именно позицией, противоположной авторской: перед нами перечисление ценностей, связанных с анакреонтической традицией

("златые дни", "томные девы", "играйте", "пойте", мотивы "скоротечного" времени и "беспечной радости"). Иными словами, анакреонтическое мироощущение преломляется в этом стихотворении через призму элегии, текст становится жанрово двуголосым.

Стихотворение это — не исключение. Можно назвать еще ряд элегий Пушкина, Баратынского, Жуковского, где "утешитель", как это явствует из текста, воплощает именно анакреонтическую позицию. Но еще более примечательно, что проникновение чужого сознания может зайти в элегии настолько далеко, что "друг-утешитель" получает в стихотворении самостоятельную "партию", т.е. структурно оформленные реплики. От речевого жанра "чистого" монолога через адресованную речь элегия переходит к "чистому" композиционно оформленному диалогу. Эти случаи достаточно редки, так как здесь происходит слишком явное размыкание жанровых границ. Назову лишь два стихотворения-диалога: "Утешение в слезах" В. Жуковского и "Поэт и Друг" Д. Веневитинова.

Оба стихотворения представляют собой спор элегического и анакреонтического мироощущения, соответственно — двух жанровых интенций. В обоих текстах реплики "друга" персонифицируют анакреонтическую позицию (с них начинаются оба стихотворения). "Друг" пытается разрушить элегическое мироотношение, "Поэт" — отстоять свою позицию перед лицом анакреонтики.

Обратимся к стихотворению Веневитинова "Поэт и Друг". Первая реплика Поэта вполне могла бы стать типичным началом элегии:

Мой друг! слова твои напрасны,
Не лгут мне чувства — их язык
Я понимать давно привык,
И их пророчества мне ясны.
Душа сказала мне давно:
Ты в мире молнией промчишься!
Тебе все чувствовать дано,
Но жизнью ты не насладишься.

Но это "элегическое начало" — не начало стихотворения, а ответ на реплику-утешение Друга, который пытается убедить Поэта, что его предчувствие близкой смерти ложно. Реплика Друга варьирует некоторые мотивы, свойственные анакреонтической традиции. Обратим особое внимание на начало:

Ты в жизни только расцветаешь
И ясен мир перед тобой.

Этот же мотив звучит и у Жуковского в диалоге "Утешение в слезах":

Не унывай же, ободрись,
Еще ты в цвете лет.

Вторые две пары реплик в стихотворении Веневитинова варьируют еще один важнейший мотив анакреонтической лирики: "молодость" как "дар природы", "радость жизни" как преодоление трагизма бытия:

Не так природы строг завет,
Не презирай ее дарами.
Она на радость юных лет
Дает надежды нам с мечтами.
Она желание святое
Сама зажгла в твоей крови
И в грудь для пламенной любви
Вложила сердце молодое.

В ответной реплике Поэта — снова типичное элегическое начало: мотив непонимания субъекта элегии слушателем, даже другом, даже утешителем, своеобразной фатальной глухоты окружающих, не обладающих особым поэтическим даром:

Природа не для всех очей
Покров свой светлый подымает.
Мы все равно читаем в ней,
Но кто, читая, понимает?

В стихотворении Жуковского "Утешение в слезах" элегический субъект тоже прибегает к такому же аргументу в попытке отстоять собственное отношение к миру, т.е. также говорит о невозможности быть понятым окружающими:

Как вам, счастливцам, то понять,
Что понял я тоской?
О чем... но нет! оно мое,
Хотя и не со мной.

Дальнейшее развитие темы преодоления смерти в репликах Поэта и Друга у Веневитинова создает два варианта решения этой проблемы: в традиции анакреонтической поэзии — в упоении настоящим моментом: в наслаждении, в забвении будущей неизбежной смерти. Последняя реплика Друга концентрирует целый комплекс устойчивых анакреонтических мотивов: "дважды жизнь нас не лелеет", "наслажденье в полной чаще", "я то люблю, что сердце греет", — и, соответственно, противоположный ряд антиценностей: "тень", "призрак", "обман", "ветреная мечта" — как характеристика тщетных надежд на возможное посмертное бытие.

Для Поэта — т.е. для философской элегии — преодоление смерти происходит в отказе от сиюминутной суеты, в служении искусству, в познании сущностных законов бытия и, в конечном счете — в утверждении себя в других сознаниях, в чужой памяти. Напомню последние строки в завершающей реплике Поэта:

Мне сладко верить, что со мною
Не все, не все погибнет вдруг,
И что уста мои вещали:
Веселья мимолетный звук,
Напев задумчивой печали
Еще напомнит обо мне,
И сильный стих не раз встревожит
Ум пылкий юноши во сне,
И строи со слезой, быть может,
Труды нелживые прочтет;
Он в них души печать найдет
И молвит слово сострадания:

Предчувствие будущих "сострадающих", сопереживающих читателей, выход за пределы собственного бытия — это победа не только над смертью, но и над отъединенностью человеческого существования. Отмечу, что в последней реплике Поэта переосмысляются многие мотивы анакреонтической лирики, прозвучавшие в репликах Друга, получая новое смысловое наполнение. Сравним:

Друг
Она на радость юных лет
Дает надежды нам с мечтами.
. . . . .
Поэт
Нет, друг мой, славы не брани,
Душа сроднилася с мечтою,
Она надеждою благою
Печали озаряла дни.

"Мечта" и "надежда" у Поэта связаны с мотивами посмертной памяти, сообщительности его творчества. Тема любви возникает в воображаемой реплике будущего читателя — и это не "пламенная" чувственная любовь, о которой говорит Друг, а любовь-память, любовь-сострадание, разрывающая замкнутость сиюминутного существования:

Он в них души печать найдет
И молвит слово сострадания:
Как я люблю его созданья!
Он дышит жаром красоты,

В нем ум и сердце согласились,
И мысли полные носились
На легких крылиях мечты.
Как знал он жизнь, как мало жил!

Итак, элегия в споре с анакреонтикой не только отстаивает свое право на существование, но и доводит до катартического просветления изначальный комплекс элегических мотивов неизбежности смерти, добровольного отказа от сиюминутных наслаждений жизни, и, более того, еще раз преодолевает собственную интровертированность, выходя за пределы своего мира и апеллируя к "другому сознанию".

Но завершение стихотворения Веневитинова происходит не в реплике Поэта, а в заключительных авторских словах, своего рода резюме, своеобразном "третейском суде", подтверждающем правоту Поэта (с дословным повторением последней строчки из его реплики):

Сбылись пророчества Поэта,
И друг в слезах с началом лета
Его могилу посетил....
Как знал он жизнь! как мало жил!

Можно сказать, что в стихотворении Веневитинова элегия выявляет максимум собственных жанровых диалогических потенций. Элегическое сознание эксплицируется на пересечении чужих голосов: Друга, исповедующего иную жизненную позицию, будущих читателей, сочувствующих и сострадающих поэту, и, наконец, "третейского судьи", оценивающего спор с позиций "вненаходимости". Но именно наличие этой последней точки зрения очерчивает и пределы возможностей диалогизации лирического текста: противостояние различных мироотношений, различных жанров в рамках одного стихотворения должно получить некое монологическое завершение, т.е. должна установиться какая-то иерархичность точек зрения, победа одной из спорящих сторон.

В заключение подчеркну, что анализ лирического стихотворения с точки зрения взаимодействия речевых и литературных жанров таит большие возможности для изучения лирики в аспекте исторической поэтики. Назову лишь некоторые проблемы: типы жанровых лирических адресатов, роль монологических и диалогических речевых структур в различных жанрах, взаимодействие лирических жанров в пределах одного стихотворения. Замечу, что "безобидная" и "легкомысленная" анакреонтика оказывается с этой точки зрения своеобразным жанром-провокатором: перед лицом анакреонтического мироотношения отстаивает свое право на существование не только элегия, но и ода — достаточно вспомнить ломоносовский "Разговор с Анакреоном".

Литература

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985.

Л.Л. Шестакова

ЯЗЫКОВЫЕ ПРИЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕКСТА В ПОЭЗИИ Е. БАРАТЫНСКОГО
(на материале элегии "Разуверение")

Исследование конкретного поэтического текста предполагает выявление и интерпретацию языковых приемов его формирования в их естественном сопряжении с содержательными параметрами этого текста. Поэзия Е. Баратынского еще недостаточно изучена в данном аспекте (см., к примеру, [Русские писатели 1989: 162–163], а также материалы сб. "Венок Баратынскому" (1994), в которых работы лингвопоэтического плана составляют лишь одну седьмую часть), что трудно соотнести с масштабом дарования этого поэта, степенью его воздействия на русскую поэзию (в особенности XX в.). Цель предлагаемой статьи — раскрыть характер языковой организации одной из наиболее известных элегических миниатюр Баратынского, обращая специальное внимание на те из ее элементов, которые в целом свойственны идиостилю поэта — певца "сердечной мысли" (И. Киреевский).

Предваряя собственно анализ, напомним, что Е. Баратынскому принадлежит ведущая роль в разработке жанра элегии в отечественной поэзии. Достаточно прямолинейную трактовку различных "элегических чувствований" (грусти, радости, печали и т. п.), характерную для предшественников Баратынского, сменяет в стихах поэта анализ психологии чувства, разнообразных, подчас крайне противоречивых его движений. У многих любовных элегий поэта ("Разуверение", "Признание", "Оправдание") нет конкретного адресата. Стремясь, в отличие от других лириков, освобождать свои произведения от биографических деталей, поэт вкладывал тем самым обобщенный смысл в изображаемую ситуацию, в характер ее разрешения. При этом каждая такая ситуация моделировалась поэтом на основе собственного душевного и духовного опыта, в том числе — почерпнутого из поэтических источников, на основе постигнутых или угадываемых им законов бытия. Интересна в этой связи мысль о том,

что Баратынский "лиризует ничей опыт", что для его поэзии характерна "доведенная до безличности обобщенность" [Сквозников 1975: 248, 255].

Исполненные драматизма, элегии Баратынского строятся на мотивах разрыва отношений героев, их разлуки, охлаждения чувств (ср.: "Разлука", "Размолвка", "Разуверение" — с этими разъединяющими *раз-*). Наибольших успехов он "достигает в изображении остывшей или угасшей любви" [Хетсо 1973: 307]. (Не выглядит случайным поэтому парадоксальное суждение: любовные стихи Баратынского — стихи "не о любви"). Именно такой поворот темы оказался особенно интересным поэту: душа, охладевшая в своих чувствах, таит в себе, по-видимому, больше загадок и тайн, чем любящая и понятная в своей откровенности. Выбранная для анализа элегия "Разуверение" (1821) тоже относится к числу тех, которые "не о любви":

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней!
Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь
И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям!
Слепой тоски моей не множь,
Не заводи о прежнем слова
И, друг заботливый, больного
В его дремоте не тревожь!
Я сплю, мне сладко усыпленье;
Забудь бывалые мечты:
В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты[1].

Элегия написана в обычной для Баратынского форме лирического монолога, являющего собой как бы фрагмент неизвестного читателю любовного романа. Обращение героя к своей бывшей возлюбленной, лежащее в основе монолога, придает последнему диалогический характер. Диалог — это вторая форма произведения: скрытая внутри монолога, она тем не менее отчетливо проступает в употреблении местоимений 1-го и 2-го лица ед. ч. (очевидно, что первые в тексте доминируют; ср.: *меня, я* (3), *мне, моей* (2) и *твоей, ты*), цепочек глаголов в форме 1-го лица ед. ч. настоящего времени

[1] Здесь и далее цит. по изд.: [Баратынский 1989].

(*не верю, не верую, не могу, сплю*) и в форме императива с грамматической характеристикой 2 лица ед. ч. (*не искушай, не множь, не заводи, не тревожь, забудь*), синтагматически связанного с одним из императивов прямого обращения (*друг заботливый*). (Добавим, что использованная в стихотворении форма личного местоимения 3-го лица ед. ч. (*его*) после формы 1-го лица и непосредственно перед ней объективирует состояние героя, как, впрочем, и обозначение субстантиватами *разочарованному, больного*, соотносимыми с местоимением *он*). Такая, внутренне противоречивая, структура диалогизированного монолога — один из типичных в творчестве поэта приемов, позволяющих в емкой форме передать психологическое состояние лирических героев (см., например, стихотворение "Оправдание").

В элегии нет строфического деления, что, несомненно, передает цельность переживаемого героем состояния — неверия в возможность возврата любви, "сердечного бессилия" (по выражению самого Баратынского). Основная нагрузка в воссоздании этого состояния падает в стихотворении на лексические средства. Весь монолог соткан из сменяющих друг друг слов-наименований чувств и состояний: *нежность, обольщенья, любовь, тоска, мечты, волненья* и т.д. Однако первым среди них по значимости, доминантным именем состояния героя является в стихотворении слово *разуверение*, вынесенное в заглавие. Весьма характерное для "словаря заглавий" [Григорьев 1979: 194–195] Баратынского, существительное *разуверение* относится к числу редких слов в поэзии того времени. (У Пушкина, например, оно вообще не встречается, а исходные глаголы *разуверить* и *разуверять* использованы лишь по одному разу [Словарь языка Пушкина 1959: 958]). В употреблении данного имени Баратынским наблюдается та семантическая глубина слова, которая вообще отличает творчество этого поэта. В общенародном языке отглагольное существительное *разуверение* имеет два значения: первое — действие, соотносящееся с глаголами *разуверить, разуверять* ("доводами заставить/заставлять отказаться от уверенности, убежденности в чем-л., от веры во что-л.") и второе — состояние по значению глаголов *разувериться, разуверяться* ("утратить/утрачивать веру в кого-л., во что-л., уверенность в чем-л."). В нашем стихотворении реализуются и первое, и второе значения слова. Все усилия героя направлены на то, чтобы убедить, уверить "друга": все прошло, прежние соблазны чужды ему. С другой стороны, *разуверение* — это и самоощущение потерявшего веру, разуверившегося человека. Данное значение существительного находит прямую поддержку в словах героя (заключающих в себе экспрессивный корневой повтор): Уж я *не верю увереньям*, Уж я *не верую* в любовь. Следует сказать, что второе значение существительного в современном

русском языке является устаревшим, но именно оно встречается в других произведениях Баратынского. По-видимому, слово в этом значении достаточно точно передает состояние утратившего любовь, веру, остроту других жизненных эмоций и переживаний человека. "О, страшно мне *разуверенье* ...", — восклицает герой, обманутый любимой ("Д-гу", 1825). "Но для чего души *разуверенье* свершилось не вполне?" — задается вопросом другой герой ("Истина", 1823). В элегии слово *разуверение* находит отзвук и в структурно близких лексемах. Здесь отмечаются также другие отглагольные существительные, участвующие в формировании протяжной мелодики стихотворения. Кроме названного *увереньям*, это и *обольщенья, усыпленье, волненье, сновиденьям.*

Монолог лирического героя "Разуверения" построен на отрицании, которое Баратынский часто использует для создания смысловых и эмоциональных эффектов заострения мысли [Коровин 1980: 62]. Задаваемое самим названием стихотворения (*разуверение* — утрата, отсутствие веры), отрицание приобретает в нем сквозной характер: оно сопровождает большинство глагольных лексем, передающих состояние героя (*не верю, не верую, не могу*) и заключающих его обращение к героине (*не искушай, не множь* и др.). В последней фразе стихотворения отрицание содержится в противительной конструкции именного характера (об этом см. ниже). Монолог, как видно, начинается отрицанием и заканчивается им. К явным отрицаниям примыкают и выраженные имплицитно; кроме слова *разуверение* это и: *разочарованный* — испытывающий разочарование, потерявший веру; *без ну́жды* — если нет нужды, необходимости; *чужды обольщенья* — не близки, не нужны, не естественны. Такое нагнетание отрицаний, явных и скрытых, казалось бы, должно убедить читателя в том, что герой освободился от прежних чувств. Более того: неверие в былую любовь как будто переросло у него в неверие в это чувство вообще. Обобщенный смысл проступает во фразе: "Уж я не верую в любовь". Возможно, усилению обобщенности способствует близость синонимичных наименований — нейтрального *верить* и книжного *веровать* со значением "верить в Бога": не верую в любовь — в силу, в божество любви. Во всяком случае, вряд ли использование *верую* после *верю* обусловлено в элегии только стремлением поэта сохранить ритм: "стихи Баратынского замечательны именно их обдуманностью" [Брюсов 1981: 220]. Однако монотонное повторение героем как заклинания: Уж я не верю ..., Уж я не верую ..., И не могу ... — зарождает сомнение: вовсе ли он свободен от прошлого? Не разуверяет ли он и самого себя, разуверяя предмет своих лирических раздумий? Слово *разуверение* при этом обретает в контексте стихотворения еще один

смысл: в своем первом значении оно воспринимается как относящееся не только к героине, но и к герою. Такая многослойность слова, поддерживаемая и усиливаемая повтором семантически и структурно близких слов, передает двойственность, противоречивость чувств героя.

Понять его внутреннее состояние, глубину переживаний позволяет сравнение прежних чувств возлюбленных с тем, что герой испытывает теперь. Контраст очевиден: в прошлом это нежность, любовь, обольщенья, мечты; в настоящем — разочарованность, слепая тоска, боль. Контраст формируют слова-символы, слова-образы, которые имеют в контексте всего творчества Баратынского ключевой характер и выступают, как правило, в определенных, постоянных значениях. В ядро поэтического словаря Баратынского входят, в частности, представленные в элегии лексемы (субстантивные и адъективные): *мечта, сон, тоска, прежний, слепой, разочарованный, больной.* Очевидно, что в этом перечне есть слова, принадлежащие поэтическому языку (в частности, элегическому словарю) начала XIX века. Однако характер их использования, смысловое наполнение часто не сводится у Баратынского к традиционному употреблению.

Прошлое, окрашенное в светлые тона, определяется в стихотворении через слово *прежний* — как прилагательное-эпитет и как обретшее собственную значимость существительное: "Все обольщенья *прежних дней*"; "Не заводи о *прежнем* слова". (Связь данного имени с мотивами радости, веселья, душевного покоя иллюстрируют многие другие строки поэта [см. Коровин 1980: 61]). Ср. также: "Душе моей ‹...› что *прежде* было в радость, То в муку ей" ("Песня", 1827). В этом же ряду "Забудь *бывалые мечты*", где *бывалые* — тоже прежние. (Прилагательное *бывалый* — это семантический архаизм в современном русском языке. У Баратынского оно представлено в устаревшем сейчас значении "прежний, прошедший, былой". Ср. у Пушкина: "Желал я душу освежить, *Бывалой* жизнию прожить").

Из "лингвопоэтического арсенала" Баратынского — и имена противоположной окрашенности, рисующие нынешнее состояние героя. Слово *разочарованный* обозначает в элегии не только разочарованность в любви, но и более общее самоощущение человека, познавшего превратности жизни, пережившего крушение иллюзий. Ср.: *разочарованный* — разуверившийся. С этим словом сближается по своему поэтическому значению, дополняет его в контексте элегии субстантивированное прилагательное *больной*. Характерной для Баратынского является связь этого слова с духовной болезнью, в том числе с описываемым в элегии "сердечным бессилием", утратой любви. К этим двум именам примыкает и образное сочетание *сле-*

пая тоска. Эпитет *слепой* — один из устойчивых элементов языка Баратынского. Слово (и его производные) часто используется поэтом в значении "духовно слепой" (о человеке), "безотчетный" (о чувстве), однако в каждом стихотворении оно конкретизируется, уточняется контекстом [Коровин 1980: 61]. В "Разуверении" определение в сочетании *слепая тоска* усиливает семантику слова *тоска* (наименования обычного элегического чувства). Если *тоска* — это, по В.И. Далю, "томление души, мучительная грусть", то *слепая тоска* — это мучающее героя состояние глубокого душевного беспокойства, пришедшее на смену светлому чувству и пока не преодоленное, не нашедшее выхода (здесь оживает одно из значений слова *слепой* — "не имеющий выхода"). Такое состояние сродни болезни (*слепой* —"не здоровый"), которая при вмешательстве может только обостриться: "*Слепой тоски* моей не множь ‹...› *больного* в его дремоте не тревожь!"

В воссоздании чувств героя Баратынский неоднократно и поразному использует свой излюбленный поэтический образ — образ сна. Во втором четверостишии оригинальная метафора *изменившие сновиденья* обозначает благодатные, счастливые, но уже чуждые герою мгновения прошлого. В третьем и четвертом ("В его *дремоте* ...", "*Я сплю*, мне сладко *усыпленье*") — сон — это лишь внешне умиротворенное состояние, в котором герой пытается забыться. Причем, в строке, открывающей последнее четверостишие, проступает характерный для поэтической речи начала XIX в. образ сна-смерти. [Григорьева, Иванова 1969: 153, 199 и др.]. Не зная, как зарождалось чувство, представляя, каким оно было еще недавно, читатель видит, какие формы это чувство обрело у героя теперь: внешнее спокойствие, разочарованность и — оставшаяся боль, незабытые мечты, призрачная, обманчивая — при слепой тоске — сладость усыпленья.

Обдумывающий прошлое и настоящее герой эмоционально не готов к полному разрыву отношений, но разумом он приходит именно к этой мысли. Поэтому последняя фраза монолога звучит, пожалуй, намеренно холодно и подчеркнуто определенно. Точность достигается здесь путем разрушения метафорического сочетания *волнение любви* (с единым смысловым содержанием) на две противопоставленные друг другу части: "В моей душе одно *волненье, а не любовь* пробудишь ты". Итоговая формула — из числа тех поэтических фраз Баратынского, изящных афоризмов (особенно финальных), которые несут идею произведения в заостренном, завершенном виде (ср.: "Им дали чувственность, а чувство дали нам" ("Коншину", 1820); "Не вечный для времен, я вечен для себя ..." ("Финляндия", 1820); "Пусть радости живущим жизнь дарит, А смерть сама их умереть

научит" ("Череп", 1824)). Последняя фраза элегии переводит личную тему героя в более широкий план и усиливает обобщающий характер всего стихотворения. Ведь оно, как отмечалось, не имеет конкретного адресата.

Художественно-образное впечатление от элегии формируют, кроме факторов, связанных со смысловой выразительностью слова, и другие приемы организации текста. Прокомментируем их вкратце.

Наблюдения над тем, как складывается в стихотворении словесный материал во фразы, показывают, что формально элегия строится в виде сложных синтаксических конструкций, однако прозрачность, понятность способов их организации снимает эту внешнюю сложность. В элегии отмечается параллелизм фраз с повторами, в том числе анафорическими, в одном четверостишии ("*Уж я не верю* уверенья*м*, *Уж я не верую* в любовь *И не могу* предаться вновь ...") и в разных стихах ("*Не искушай* меня без нужды ...", "*Не заводи* о прежнем слова ..."); однотипные элементы на стыке строф ("Слепой тоски моей *не множь*, *Не заводи* ..."); инверсия в построении предложений (например, в третьей и четвертой строках первого и последнего четверостиший).

С особенностями лексического и синтаксического строя стиха связано его определенное динамическое напряжение, которое выразилось в интонационном рисунке стихотворения. Здесь нет медленной постепенности, плавности в развитии темы: каждое из первых трех четверостиший, начинаясь ровной, спокойной интонацией, заканчивается переносом (enjambement) с интонационным подъемом (замыкающие четверостишия восклицательные предложения — это всякий раз как бы промежуточные резюме героя). Начальные строки последнего четверостишия звучат аналогично первым строкам предыдущих, а две последние — в соответствии с их смысловой нагрузкой — итогово-обобщающе, с понижением тона. Интонационным центром является при этом слово *волненье*.

Приемы синтаксической выразительности, интонационный рисунок в его подвижности — это составляющие музыкальной стихии элегии. Ее образуют и другие элементы: четырехстопный ямб, осложненный пиррихием, что создает определенные ритмические волны; причудливая смена женских и мужских рифм (в первом и последнем четверостишиях женские и мужские рифмы последовательно чередуются; во втором — внутри кольца женских рифм — две мужские; в третьем — наоборот). Перекрестные и кольцевые рифмы (в — соответственно — первом, четвертом и — втором, третьем четверостишиях) не только придают элегии композиционную завершенность, но и добавляют разнообразие в ее общее мелодическое

звучание. Выразительны контактные и дистантные повторы звуков, звуковых комплексов: *раз*уверение — *раз*очарованному — *раз* изменившим (это пример звукового соответствия слова заглавия и слов текста); Я сплю, мне сладко усыпленье; И, друг заботливый, больного В его дремоте не тревожь! В столь богатой мелодике проявилась свойственная Баратынскому как поэту, художественно одаренному человеку глубокая внутренняя музыкальность. И не случайным, конечно, было обращение к стихотворению профессиональных музыкантов [Макарова 1994].

В элегии "Разуверение" представлен, таким образом, тот тип поэтического текста Е. Баратынского, основная идея которого оформляется совокупным действием различных языковых средств и приемов, но более всего — семантической насыщенностью лексики, взаимными связями и сцеплениями слов (разнотипными повторами, сближениями, противопоставлениями), в частности — слов-символов с постоянным, в контексте всего творчества Баратынского, поэтическим значением.

Литература

Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989.

Брюсов В.Я. Ремесло поэта. М., 1981.

Венок Баратынскому. Материалы I и II Российских Научных чтений "Е.А. Баратынский и русская культура". 21–23 июня 1990, 20–23 мая 1994. Мичуринск, 1994.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

Коровин В.И. Читателя найду в потомстве я // РЯШ, 1980, № 1.

Макарова С.А. Е.А. Баратынский и М.И. Глинка: моделирование элегической эмоции // Венок Баратынскому. Мичуринск, 1994.

Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь, т. 1. М., 1989.

Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. М., 1975.

Словарь языка Пушкина, т. III. М., 1959.

Хетсо Г. Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Осло, 1973.

Л.М. Грановская

РУССКИЙ МОНПАРНАС: ЗАМЕТКИ О ЯЗЫКЕ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ

Обреченные на эмиграцию, то есть на несчастье, зарубежные поэты (как и художники, ученые) творили, творят. Полная оценка этого творчества — удел будущих, далеких невообразимых для нас русских читателей. Но, думаю, справедливо было бы признать, что самый факт эмиграции обогатил русскую поэзию "новым трепетом" и — следовательно, наше несчастье было одновременно нашей удачей.

(Ю. Иваск. Цит.: В.С. Варшавский. Незамеченное поколение)

Эта поэзия ... жила? Умирала? не знаю, как лучше сказать: билась между жизнью и смертью.

(Г.П. Федотов. О парижской поэзии)

...Мы пишем о своем, ни на кого не похожем, не русском и французском, о парижском опыте, и он ... так же совершенно ценен, неповторим и всему миру важен...

(Б. Поплавский. Вокруг "Чисел")

Русский Монпарнас и *парижская нота* — понятия, не требующие особых комментариев. С ними вошло в сознание современного читателя представление о втором, "незамеченном" поколении русской литературной эмиграции первой волны, иронически названном З. Гиппиус "подстарками".

Жанр заметок предполагает очертить только некоторые особенности, характеризующие не школу, т.е. объединение единомышленников, имевших известную программу (ибо ее не было), а единство мироощущения, проявившееся в языковых приемах при чрезвычайно разнообразных индивидуальностях.

"Новая эмигрантская литература, — писал Б. Поплавский, — та, что сложилась в изгнании, честно сознается, что ничего иного не знает и что ее лучшие годы, годы наиболее интенсивного отзвука на окружающее проходят здесь, в Париже. Не Россия и не Франция, а Париж (или Прага, Ревель и т.д.) ее родина, с какой-то только отдаленной проекцией на русскую бесконечность, как Афины или Иос были родиною пишущего грека с второстепенной проекцией на огромный античный мир. Эмигрантской критике это кажется наивностью, она еще зачастую загипнотизирована старой Атлантидой — Россией символизма, которая для нас все больше туманная священная история" [Поплавский 1934: 204].

Отрешенность от социальных проблем, выдвигавшихся "поколением преступления", обратила молодую эмигрантскую литературу "в железном веке расплаты за неудачу — вину отцов" (Б. Поплавский) к своему собственному человеческому опыту, внутреннему *я* величайшей духовной ценности.

"Мы заговорим с народом тогда, — писал Б. Поплавский, — когда он захочет, когда он захочет нас слушать, а пока, мы знаем, что никакая социальная путаница не может разрушить личной жизни человека, на глубине которой находится его величайшая радость, его личное, никому не передаваемое общение с человеком и Богом" [Поплавский 1990: 265].

В поэзию вошло "простое и главное": любовь, страдание, совесть, "богооставленность", грех, разлучение, смерть. Этот порыв к бытию, не отягощенному символами и отвлеченностями, своеобразно проявился прежде всего в структуре многих заголовков, ставших предельно конкретными: "Этот день" (Париж, 1928), " Эта жизнь" (Париж, 1934), "Неблагодарность" (Париж, 1936) А.С. Штейгера; "Рассветы" (Париж, 1937), "Двенадцать месяцев" (Париж, 1956) Л. Червинской; "Тень и тело" (Париж, 1937) А. Присмановой, "Стихи о себе" (Париж, 1931), "Окна на север" (Париж, 1939) И. Кнорринг, "Парижские ночи" (Париж, 1932) Д. Кнута, "Преданность" (Париж, 1925) А. Гингера, "Мой город" (Париж, 1928) Р. Блох и др.

Интерес к форме, интимность, сосредоточенность на мотивах личной жизни усилили важность маргинального текста[1]. Так, введение разнообразных приемов внутренней речи усилило функции скобки:

А потом будет день (и, поверь, он придет, он настанет)
День — такой, как другие (никто наших слез не поймет...)

(Д. Кнут. "Пыльный запах листвы")

Ничего не слышно о сиренах
(О русалках я не говорю),
А они лежали на моренах,
Глядя на вечернюю зарю

Зимний дивный город Копенгаген.
(Мне приснился снова Андерсен...)

(М. Головина. "Северное")

[1] "Гражданская скорбь, — писала в одном из рассказов А. Головина [1992: 220], — проникала лишь в скобки, пряталась в многоточия, намекалась между строк".

И научились только день за днем
(Не разрубив узла одним ударом)
Довольствоваться тем, что вот живем.

(Н. Оцуп. "Все будет уничтожено")

Ищи везде, ищи в стране любой,
Будь каждому попутчиком желанным
(Не так, как я. Моя судьба — чужой
Всю жизнь блуждать по обреченным странам!)

(И. Кнорринг. "Живи не так...")

У А. Штейгера в скобки нередко "запрятана" одна треть текста. В этих словах какая-то застенчивая недоговоренность, недосказанность, легкая ирония над собой.

Мы верим книгам, музыке, стихам,
Мы верим снам, которые нам сняться,
Мы верим слову... (Даже тем словам,
Что говорятся в утешенье нам,
Что из окна вагона говорятся)...

("Мы верим книгам...")

Пора вставать и позабыть о снах,
Пора понять, что это будет вечно.
(Но детский страх и наши боль и страх
Одно и то же в сущности, конечно)...

("Лишь силой воли подавляешь крик")

За неименьем занятия лучшего
Можно составить на двадцать лет.
Вечером — чтенье вечерних газет...
(Но не читать, разумеется, Тютчева...
Только газеты). И плакать — запрет.

("Расписание")

Все-таки нас это тоже касается:
Ландыши, что продают на мосту;
Лица прохожих (их взгляд, что встречается);
Облако; день, что за днем удлиняется;
Русские службы (вечерня в посту)...

("Весна")

Графический интервал отмечает опущенный, "потопленный" фрагмент текста (тогда обозначаемый отточием):

В мае сомненья тихи

Знаю — и это стихи.
Чувствую — это весна...
Верю — простятся грехи
Тем, кому жалость нужна.

Дождь светло-серый опять...

(Л. Червинская. "В мае сомненья тихи")

Молодая эмигрантская поэзия отреклась от словесного изобретательства, поисков новых приемов и с предельной искренностью и обнаженностью выявила внутренний мир человека. Заумь не привилась. Новообразования здесь редки; например, у А. Гингера. Ю.Н. Терапиано писал о полемике, возникшей между поэтом, С. Маковским и А. Ремизовым по поводу гингеровского архаизма *матернее лоно* (*материй* было употреблено в значении 'материнский'). Что касается сочетаний слов, то они необычны не только у А. Гингера, который, по словам М. Слонима [1930: 365], искал "остраненных" словосочетаний" [Терапиано 1987: 229] ("бегуны команд четверочленных", "стоячий дом"), но и у некоторых других поэтов, например, Б. Поплавского, А. Присмановой; Вяч. Лебедева.

Огромный мир русской литературы оказался проявленным в цитатном материале, скрытом и явном, усилившем аллюзивность, преобразившем старые, "классические" мотивы. Он воскресил для эмиграции и наполнил новым смыслом память и воспоминания. Видения, призраки былого стали для многих поэтов молодого поколения источниками эмоций и творчества[2].

Осталось доверие к миру больному,
который спасет красота.

(Л. Червинская. "Как листья с деревьев,
давно облетели...")

А любовь — бесполая, безгласная —
Слабый след рассветного луча.
Что за этим? Неизбежно — ясная
Смерть Ивана Ильича.

(Л. Червинская. "Дружба — отраженье одиночества")

[2] *Память* и *воспоминания* — ключевые слова русского зарубежья. Разграничение этих понятий приводится в статьях Ф.А. Степуна, считавшего разницу в памяти и воспоминаниях "верховным догматом всякого эмигрантского миросозерцания" [Степун 1935: 19]. "Воспоминания всегда направлены на свое прошлое. Они корыстны и реакционны <...> В отличие от них память всегда направлена на всеобщее и вечное. Она бескорыстна и пророчественна" [Там же]. См. также: [Степун 1925: 369].

Горит звезда в пустынных небесах...
О сколько раз она уже горела,
И в небесах, и в прозе, и в стихах —
Какое мне до звезд до этих дело...

(Вл. Смоленский. "Горит звезда в пустынных небесах...")

О, если бы тебя оставил свет
Всего, что сердце так любило,
Не говори, что этого уж нет,
Но говори, что это было.

(Н. Оцуп. "О, если бы тебя оставил свет")[3]

Вкрапленность слов и словесных отрезков нередко атрибутирована в самом тексте. Эмигрантская поэзия ввела этот вид отсылок как особый прием:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре — хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...
Тишину безымянных могил,
Все банальности "Песен без слов",
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.

(Г. Иванов. "Я люблю...")

Пойдем со мной, пойдем ко мне,
Печально, хмуро, одиноко.
"Топить отчаянье в вине",
Как где-то сказано у Блока.

(Дм. Квятковский. "Рассвет. Еще глоток...").

Ассоциативный фон нередко создавался опорными словами, именами, связанными с известными литературными сюжетами и ситуациями. Есть этот прием и в сборнике стихов А. Ладинского "Пять чувств" (Париж, 1938) — воспоминания о Кавказе и "туманном мо-

[3] Трансформация цитат в литературе русского зарубежья — особая тема, требующая привлечения не случайно отобранных примеров, а широкого круга источников, в том числе, и в прозе. В контексте трагических событий переосмысливается С.М. Волконским ломоносовская *багряная рука зари* — поэтический штамп, некогда пародировавшийся А.П. Сумароковым и А.С. Пушкиным. "А теперь что выводит она «...» из застенков и свальных ям? Что выводила заря багряною, да багряною, обагренною рукой? Кровавую повесть ночи" [Волконский 1924: 43]. Новым для эмиграции смыслом наполнилось: "О, Русская земля, ты уже за холмом!"

локе кавказских гор", воспеваемых за то, "что лиру русского поэта они настраивали высоко".

А помните, как в дымной сакле Бэла,
Когда в ауле пировал народ,
Для молодого офицера пела,
Его сравнила с тополем высот.

Введение цитатного материала нашло крайнее выражение в композиционно сложных центонах, соединивших цепочки традиционных мотивов, переосмысленных уже за рубежом.

В известной степени эта приверженность к насыщению текста чужим материалом шла и от поэтической практики акмеистов, названной "перетекающей цитатой".

Новая парижская поэзия своеобразно отразила диалоги русского Монпарнаса, развив их как особый жанр. Они — о Боге, любви, глубокой растерянности, отчаянии, сгорании.

Порою меньше малой малости
(Дешевле всех врачей и всех аптек)
Две капли нежности, щепотку жалости —
И вот расцвел засохший человек,
Расцвел — засохший, полумертвый — ожил,
И в мир вошло веселое добро.
— Вы правы, друг. Любовь всего дороже.
Но у меня нет денег на метро.

Два голоса:
— Живи, твори, упорно.
— Зачем, глупец? Остановись, смирись.

Но всех унизит смерть — концом позорным —
Как никогда не унижала жизнь.

— Мы узнаем друг друга по глазам,
По ничего не значащим словам,
(В глазах — безумье горестное зрячих,
В словах — стыдливость праведников падших).
И в мире злых догадок и обид,
Нас многое, печальное роднит:
Беспечность, что похожа на отчаянье,
Спокойный гнев (как честь, его беречь!)
Слова, что молчаливее молчанья,
Молчанье, похожее на речь...

— Да, это — так. Я сам того же мненья.
Но я спешу на службу, к сожаленью.

(Д. Кнут. "Диалоги")

...Но не каждый ведь скажет: "Брось,
Не надейся", слепцу, калеке...

(А. Штейгер. "Неужели навеки врозь?")

Мимолетные встречи — всегда на виду,
Торопливые речи — всегда на ходу,
— "Если будет возможность, конечно, приду".
Не придет.

(А. Штейгер. "Мимолетные встречи...")

"Страны обитания" создали свою топонимическую карту: "Берлинское", "Соррентинские фотографии", "Вот в этом палаццо жила Дездемона..." Вл. Ходасевича, "Весна в Шарлоттенбурге" С. Черного, "Твоих озер, Норвегия" Г. Адамовича, "Путешествие в Швейцарию", "Старая Англия" Дон Аминадо, "Римские сонеты" и "Римский дневник" Вяч. Иванова, "Стихи к Чехии" М. Цветаевой, "San Pietro", "Сад Корсини", "Тиволи" Сергея Маковского, "Бретань", "Над Сеной", "Диана Люксембургского сада" Ю. Терапиано и др.

Путевые зарисовки чужих городов грустны, ибо это путешествия без возвращения домой: "Венеция", "Campo Santo", "Барселона", "Стамбул", "Принцевы острова" Софии Прегель и др.

Вместе с тем в язык эмигрантской поэзии вошли новые топонимы, осмысленные в революцию и гражданскую войну, наполненные трагическим человеческим и социальным смыслом:

Там над землянкой — тишина,
И там выходит из окопа
Такая райская весна,
Трава такая — Перекопа.

(А. Головина. "Шаги эпохи тяжелей...")

Питербурх, Петербург, Петроград, Ленинград...
Это Летний крыловский сияющий сад.
Почему же он вечно в крови и снегу?
Я не знаю, Сережа, и знать не могу.

(А. Головина. "Сыну")

Символизм ушел от вещности, заменив вещь знаком, акмеисты ввели предметность, эмоционально переосмыслив ее. Эмигрантская поэзия вернулась в мир реалий, представив их как некое воплощенное изображение мира (холод, дырявое небо, домотканое утро, изломанность отражений, трансформированных стеклом и водной поверхностью). В них проявлены "надпредметные смыслы", ибо сдвинут, опрокинут мир, трагически переосмысленный в изгнании, и сами вещи обрели новую символику, отличную от стереотипов старой классической поэзии. Трепетное отношение к снегу — символу оставленной России есть почти у

всех эмигрантских поэтов: "Занесло тебя, счастье, снегами" (Г. Иванов); "Когда мы в Россию вернемся... Но снегом ее занесло" (Г. Адамович) [см. Татищев 1947: 202].

У Б. Поплавского снег — образ душевного смятения. "Над железной дорогой, над железными деревьями, над железными душами... закружилась метель небытия" [Поплавский 1938а: 100]. По мнению Н. Татищева, название сборника "Снежный час" включало предощущение Б. Поплавским краткости собственного жизненного пути"[4].

Некоторые примеры:

Как холодно. Молчит душа пустая,
Над городом сегодня снег родился...

("Как холодно...")

Страшно в бездне. Снег идет над миром.
От нездешней боли все молчит.

("Страшно в бездне")

Расцвело над вымершим бульваром
Царство снега, заметя следы,
Из домов, где люди дышат паром,
Страшно выйти в белые следы.

("В зимний день на небе неподвижном")

Разрушен традиционный облик весны: в ее изображении нет радостных красок. У Поплавского преобладает черно-белый колорит: голые деревья, обнаженные сучья и тающий снег. (Одно из стихотворений Б. Поплавского называется "Весна в аду"). С образом весны связана метафорика болезни и смерти.

Желтый дым над низкою луною.
Поздний час, необъяснимый свет.
Боже мой, как тяжело весною,
И нельзя уснуть, и счастья нет.

("Темен воздух")

А весна, бездонно розовея,
Улыбаясь, отступая в твердь,
Раскрывает темно-синий веер
С надписью отчетливою — Смерть.

("Роза смерти")

[4] В статье "По поводу..." Б. Поплавский писал: "Над Парижем и над Москвой идет снег. В снегу плачут народники, тяжело кощунствуют советские писатели и, медленно переживая глубокие снежные озарения, замерзают последние символисты" [Поплавский 1930-1931: 166].

В использовании цветообозначений проявилось индивидуальное видение, а с ним и своеобразное преображение этого круга слов. Однако доминирующими стали эпитеты *темный* и *черный*, противопоставленные *белому* (Б. Поплавский, И. Кнорринг) и *голубому* (у А. Ладинского черная земля противопоставлена небесному своду — отсвету на снегу, морской воде, плаще музы).

У Б. Поплавского цвет локализован и контрастен: он образует яркие цветовые пятна.

Розов вечер, розы пахнут смертью,
А *зеленый* снег идет на ветви

("В черном парке мы весну встречали")

Синие души вращаются в снах голубых
Розовый мост проплывает над морем *лиловым*
Ангелы тихо с него окликают живых
К жизни прекрасной, необъяснимой и новой.

("Гамлет, ты уезжаешь")

Жизнь в изгнании деэстетизировала многие темы и сюжеты. Лишен праздничного блеска Париж: это его сумеречные окраины или неуютные холодные бульвары, на которых только бездомные знают, как прекрасен восход солнца. "Расцветает большая печаль На ночном черноземе Парижа", — писал Давид Кнут ("Словно в щели большого холста").

Обращенность к "невеселому Богу" и собственному жизненному опыту лишила романтической окраски экзотический Восток. Ориентализмам возвращен их грубый предметный смысл. Восточный контекст снижен, семантически переосмыслен (и в прозе; см. "Галатские переулки" И. Сургучева, "Записки простодушного. Эмигранты в Стамбуле" А. Аверченко, "Стамбул и солнце" Н. Тэффи и др.).

"Ни имена, чей самый звук услада,
Тень Мекки, и Дамаска, и Багдада, —
Мне не поют заветные слова", —

писал К. Бальмонт [1924: 15].

Ориентальные трафареты теряют свой высокий поэтический строй: они получают иную коннотацию, отсвеченные любовью к покинутой родине.

Но, сын растерзанной России,
Не верю я, Аллах прости!

Ни Магомеду, ни Мессии,
Ни Клод Фареру, ни Лоти...

(Дон-Аминадо. "Поезд на третьем пути")

Высокость сохраняет библейский контекст, ибо в изгнании была осознана общность судьбы "на реках вавилонских". Библейским повествованием о блужданиях в пустыне навеяно название сборника "Числа". В рецензии на первую книгу нового журнала М.А. Осоргин писал: "Со времени исхода из земли Российской прошел известный срок, и пришла пора исчислить, сколько в эмигрантской литературе накопилось "от двадцати лет и выше годных для войны", и какова их родословная" [Осоргин 1930]. Образом окаменевшей жены Лота завершаются "Воспоминания" Н.А. Тэффи.

"Страна обитания" в известной степени оказала влияние на творчество этих поэтов, для которых западная культура оказалась рядом (в отличие от прежних лет, когда она усваивалась через книгу).

Среди молодых поэтов русского зарубежья критика считала самым западным Б. Поплавского. Атрибуты городской бутафории в его стихах (выставки у городской заставы, плакаты на мосту, трескучее полено в ярмарочном балагане, свет газа, лиловый гранит мостовых, виадуки и поющие паровозы), очевидно, навеяны французской литературой.

В названии сборника "Флаги" проявляется значение, не известное русскому языку: созерцательность, неподвижность, которые Аполлон Безобразов (alter ego автора) считал "самым важным признаком душевного благородства" [Поплавский 1953: 72]. По мнению одного из рецензентов — С. Осокина, "отдельные образы, метафоры, рифмовка к Поплавскому пришли с запада: "бессилен гнев, как отсыревший порох" — так ни один русский поэт не только XIX, но и XX в. не мог сказать" [Осокин 1938: 197].

При всех этих индивидуальных манерах видения можно, однако, обозначить некую общую тенденцию в поэтическом языке второго поколения русской эмиграции. Она складывалась почти так же, как и в литературном языке зарубежья на первых порах: консервация материала, ограниченное языкотворчество, не изобретение, но отбор и углубление того, что было, хотя была и тяга к эксперименту, отталкиванию от традиционных, закрепленных всей предшествующей поэтической практикой форм художественного выражения.

Литература

Бальмонт К. Только // К. Бальмонт. Где мой дом? Прага, 1924.

Блох Р.Н. Мой город. Париж, 1928.

Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.

Волконский С. Быт и бытие: Из прошлого, настоящего, вечного. Рим, 1924.

Головина А. Вилла "Надежда": Стихи. Рассказы. М., 1992.

Дон Аминадо. Поезд на третьем пути. Нью-Йорк, 1954.

Святковский Дм. Рассвет. Еще глоток // Звено. Париж, 1927, № 2.

Кнорринг И.С. Стихи о себе. Париж, 1931.

Кнут Д. Парижские ночи: Третья книга стихов. Париж, 1932.

Ладинский А. Пять чувств: Четвертая книга стихов. Париж, 1938.

Осокин С. Рец.: Б. Поплавскилй. В венке из воска // Русские записки. Париж, 1938, кн. XI–XII.

Осоргин М. Книга Чисел // Последние новости. Париж, 1930, № 3284.

Оцуп Н.А. Разговоры вдвоем. СПб., 1993.

Поплавский Б. По поводу... // Числа. Париж, 1930–1931, кн. 4.

Поплавский Б. Вокруг "Чисел"// Числа. Париж, 1934, кн. 10.

Поплавский Б. Снежный час: Стихи 1931–1935. Париж, 1936.

Поплавский Б. В венке из воска. Париж, 1938а.

Поплавский Б. Домой с небес // Круг. Paris, 1938б, кн. 3.

Поплавский Б. Аполлон Безобразов // Опыт. Нью-Йорк, 1953, кн. I.

Поплавский Б. Человек и его знакомые // Вестник русского христианского движения. Париж–Нью-Йорк, 1990, № 158.

Присманова. А.С. Тень и тело. Париж, 1937.

Слоним М. О молодых поэтах // Воля России: Ежемесячный журнал политики и культуры. Прага, 1930, т. IV.

Смоленский Вл. "Горит звезда в пустынных небесах..." // Наше наследие. М, 1991, № II(20).

Степун Ф.А. "Мысли о России" // Современные записки, 1925, т. 23.

Степун Ф.А. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый Град. Париж, 1935, № 10.

Татищев Н. Поэт в изгнании // Новый журнал. Нью-Йорк, 1947, кн. IV.

Терапиано Ю.Н. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж–Нью-Йорк, 1987.

Федотов Г.П. О парижской поэзии // Вопросы литературы. М., 1990, № 2.

Червинская Л.Д. Рассветы. Стихи. Париж, 1937.

Червинская Л.Д. Двенадцать месяцев. Париж, 1956.

Штейгер. А.С. Неблагодарность: Третья книга стихов. Париж, 1936.

Е.Ю. Кукушкина

ЛЕММАТИЗАЦИЯ КАК ПОВОД ДЛЯ ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ
(на материале поэзии А. Белого)

В 1994–1995 гг. под руководством В.П. Григорьева и при финансовой поддержке Международного научного фонда был осуществлен проект "Русские символисты: автоматический конкорданс". Составление конкорданса включало этап автоматической лемматизации поэтических текстов, то есть приведения каждой словоформы текста к ее исходной, словарной форме (лемме). Этот процесс осуществлялся автоматически, на основе формальных критериев, в результате работы одной из компонент программного комплекса UNILEX-T (автор программ Ж.Г. Аношкина). По замыслу автора программ, лемматизация была дополнена еще одной процедурой — приписыванием каждой словоформе частеречной характеристики. Как и многие другие программы, осуществляющие автоматическую обработку текста на естественном языке, программа лемматизации не предполагает, что во всех случаях принятые в процессе ее работы решения окажутся правильными, и рассчитана на последующий просмотр текста человеком. Роль постредактора в этой ситуации может быть двоякой: во-первых, он осуществляет выбор правильного решения из нескольких, предлагаемых программой. (Отметим, что программа располагает предлагаемые ею решения в порядке предпочтения, и выбор человека может, в частности, состоять в том, что он соглашается с тем решением, которое программа предлагает в качестве наиболее вероятного). Во-вторых, в случае, когда ни одно из предлагаемых программой решений не представляется постредактору адекватным, он может предложить свое.

Конечно, лемматизация как техническая операция, используемая при создании лингвистической базы данных, не имеет отношения к лингвопоэтическому анализу художественного текста. Тем не менее, соотношение текстовой формы с леммой, словарной формой слова, может быть объектом лингвопоэтических наблюдений. На долю автора этой заметки выпала работа над текстами А. Белого (электронная версия тома "Андрей Белый. Стихотворения и поэмы". М.-Л., 1966); они и будут предметом рассмотрения. Все ссылки даются на это издание. Цифры в скобках обозначают номер страницы.

Начнем с более простого: с редких форм слова. Использование некоторых редких форм у А. Белого настолько частотно, что мы можем говорить о специфике соответствующих парадигм в поэзии А. Белого. Таково, например, слово *облако*: форма *облак* у А. Белого встречается в именительном и винительном падеже единственного числа ненамного реже, чем форма *облако* (*облак* — 12 употреблений, *облако* — 19 употреблений):

Над ними облак дымовой (186)
Тот облак, что над головой (217, с другой разбивкой 534)
Молю, да облак семиглавый ‹...› (234)
Встречаю облак семиглавый (244)
Провеял облак ледяной (284)
И словно облак обволок
Порядок строя мирового (361)
Где облак розовый сквозит (419)
‹...› и облак белый
В лазурь меня — в лазурь унес... (465)
Глядит, на дымный облак сев (466)
И облак, вспыхнув, загремел (466)
Под облак мигнул (483)

Эта же форма встречается как форма родительного падежа множественного числа:

серых облак рой (83)
Златоголовых облак — змеев (320)

В именительном падеже множественного числа встречается не только форма *облака*, но и более редкое *облаки*:

И видит, как облаки в небе
Влекут ледяные клоки (175)

Встречаются формы множественного числа от *воздух*, не только в церковном значении, но и в значении 'атмосфера':

Легких воздухов крутят
Легкие моря (258)
А ныне — воздухами пьяный,
Взмываюсь вольною мечтой (317).

Некоторые формы, встречающиеся у Белого, возводятся к стандартной лемме, но обычно не включаются в состав парадигмы. Это могут быть формы мн.ч. от имен singularia tantum, например: *темноты тусклые* (213, 535), *в темнотах бархатных* (326), *беги дней* (359), *огромных космосов волна* (409), *Бросает в небо пламена* (370).

Это могут быть нестандартно образованные формы множественного числа, например: *горние край златые* (323), *безглагольные край* (323) (у В.И. Даля есть форма *кра́и*); *на тонком кружеве обой* (308), *бород снегоблещущих кло́ки* (116) (в словаре под ред. Д.Н. Ушакова есть форма *клоки́*).

Другие формы возводятся к леммам, которые квалифицируются как устаревшие и в современные словари не включаются, например, *ледяный* (Ледяных звонких хрусталей (286)). Слово *ледя́ный* имеется в словаре Даля; в словаре под ред. Ушакова оно оценивается как устаревшее, в МАС и словаре С.И. Ожегова отсутствует. Как устаревшие оцениваются уже в словаре под ред. Ушакова формы *на рояли* (291), *очес* мерцанье (311) и некоторые другие, встречающиеся у Белого.

Целый ряд форм возводится к леммам, которые отсутствуют в словарях, но имеют там близких "соседей", например: *темень* — мужского рода (В вечный *темень* сгинь (203)), *молнья* (Копье мне — *молнья*. Солнце — щит. (465); В дымных клубах *молньи* точит (466)), берегов *излучья* (212), рог *отлетаний* (74) (у Даля есть *отлетание*); Протоптал я *стезь* (197) (у Даля есть *стежь*), *недра* — Р.п. мн.ч. от *недро*.

В стихах Белого рядом могут встретиться близкие формы, одна из которых вполне обычна, а другая отсутствует в современных словарях, например *ледяной — льдяный*:

Я шел один своим путем;
В метель застыл я льдяным комом...
И вот в сугробе ледяном
Они нашли меня под домом.

("Совесть", 293)

Таким образом круг форм слова у А. Белого шире стандартного набора, включаемого в состав парадигмы слова в литературном языке, на который и ориентированы программы автоматической обработки текста.

В стихах А. Белого находим многочисленные отглагольные формы типа *скок* (Скок бесконечных минут (273, 274)); *клянч* (И *клянч* фарфоровых венков (420)); *брызнь* (Кисей вуалевая *брызнь* (428, а также 446, 447, 454, 456, 525)); *блеснь* (Звучи же, — о бледная *блеснь*! (492, а также 502)); *верч* (*верч* планет (510); *мельк* (Вода — / *Мельк* / Алмаза (511)); *верть* (И — верть! / И — смерть! (519)); *взмои* (— Взмои — / — Перегонных — / — Вод! (519)); *переплеск* (И — / — Пела — / — Роса — / — *Переплеском* — / Червонца (524)); *шарах* (Страх, / Как *шара́х* мышей — в пустых / Парах (536)); *расплеск* (В серебряный / *Расплёск* / Как ослепленных / Глаз (537)). Эти формы естественно считать отглагольными существительными. Белый образует их настолько легко, что хочется считать их входящими в парадигму глагола, то есть считать,

что Белый изобрел не отдельные новые слова, а новый член глагольной парадигмы — отглагольное имя как форму глагола.

Встречается у Белого и такая парадоксальная ситуация: форма легко приводится к стандартной лемме, но эта лемма оказывается совершенно неадекватной, неправильной. Правильной же приходится считать несуществующую в литературном языке исходную форму. Такова, например, форма *тресни* в следующем контексте:

Улица... Бледные блесни...
Оторопь... Задержь... Замин...
Тресни и дребездень Пресни...
Гулы орудия... —
— Мин!

("Декабрь", 537)

Исходной для формы *тресни* приходится считать не инфинитив *треснуть*, а форму потенциального отглагольного имени *треснь* (как *песнь*), которую, в свою очередь, можно рассматривать как член глагольной парадигмы. В том же стихотворении последнее слово — *мин*! — является на первый взгляд формой Р.п. от *мина*, но думается, что вернее считать его контаминацией, в которой сквозь стандартную форму родительного падежа просвечивает междометие-неологизм типа *пли!* (тем более, что *пли!* встречается несколькими строками выше).

В стихах Белого находим примеры сближения в тексте однокоренных словоформ, относящихся к разным частям речи и имеющих разные, но частично или полностью омонимичные парадигмы, например, прилагательное и субстантивированное прилагательное (*вечный — вечное, милый — милая*):

Солнце — к вечному стремительность.
Солнце — вечное окно
в золотую ослепительность.

("Солнце", 75)

Где-то приветы
Грустные
Слышу, — приветы
Милые...

Милая, где ты, —
Милая?

("К ней, 305")

причастие и прилагательное:

Века, а не года, — в расширенной минуте;
Восторги — в воздухом расширенной груди...

("Снег...", 478)

прилагательное и имя собственное: Графиня *толстая Толстая* (427); существительное и глагол: *Поджог* — в заглавии и *Поджег* бумаги (230, в тексте стихотворения).

Подобное же явление наблюдаем в области строевых слов: у Белого находим сближение в тексте *о* — предлога и *о* — междометия, *как* — союза и *как* — наречия, *прочь* — наречия и *прочь* — междометия, *бывало* — формы глагола и *бывало* — вводного слова:

О, ток холодный,
Скажи,
Скажи мне —
Куда уносишь?

О брег межи
Пучок
Бесплодный
Колосьев бросишь.

("Пустыня", 187)

Как зарей вечернею, зеленою, —
Как поет восторг, поет в груди!

("Жизнь", 256)

Прочь, —
— Постылая, —
Прочь!

Прыснула —
Прочь —
— Острокрылая —
Ночь...

("Шорохи", 494)

Бывало: подневольный злу
Незримые будил рыданья, —
Гонимые в глухую мглу
Невыразимые страданья.
Бродя, бывало, в полусне, ‹...›

("Демон", 312)

Сближаются разные формы, относящиеся к одной парадигме и неразличимые в письменном тексте (различающиеся только ударением), например, *седины — седи́ны:*

Из белоструйной седины
Глядят чернеющие впадины.

Седины бьются на челе.

("Поджог", 231)

Находим у Белого и пример сближения в одном контексте омонимичных словоформ, относящихся к неродственным леммам: О, не понять вам, *гномы, гномы* (Первое свидание, 406). Только пунктуация позволяет однозначно установить, что в первом употреблении форма *гномы* относится к лемме *гном*, а во втором — к лемме *гнома*.

Более необычен случай, когда форма может рассматриваться как имеющая две разных леммы, и в тексте она остается многозначной, например:

Дождливая окрестность,
Секи, секи их мглой!
Прилипни, неизвестность,
К их окнам ночью злой!

("Станция", 171)

Здесь *ночью* — скорее существительное ('как ночь'), но через него явно просвечивает как фоновое и значение наречия ('в ночное время'). Другой пример, где сквозь наречное значение формы *зло* просвечивает значение существительного:

И отошла... И смотрит зло
В тенях за пламенной чертою.
Омыто бледное чело
Волной волос, волной златою.

("Ссора", 1; 288)

В одной словоформе могут совмещаться значения краткого прилагательного и предикативного наречия: Былое, как дым... / И *жалко*. ("Заброшенный дом", 97).

Возможны, наконец, такие контексты, где исходная форма-лемма оказывается косвенно включенной в текст. Например, за строкой из стихотворения "Русь", спаянной (вместе со следующей строкой) паронимическими сближениями, проглядывает исходная форма глагола *простираться*, разложенная в тексте на три словоформы: *Просторов простертая* рать: / В *пространствах* таятся *пространства*. В строке *Как упоительно калошей лякать в слякоть* ("Снег, — в вы чернь севшая..." (478)) использован, по-видимому, изобретенный Белым глагол *лякать*, а за существительным слякоть видится форма совершенного вида от этого глагола — *слякать* . Действительно, в

Этимологическом словаре Фасмера находим этот глагол с пометой "колымское" и значением 'полоскать'. Возможно, Белому этот глагол был известен.

Таким образом, анализируя возможные типы соотношений между текстовой формой и стоящей за ней исходной формой — леммой, мы наблюдаем две различные ситуации: в одних случаях связь между текстовой словоформой и леммой не находит отражения в тексте, в других случаях за текстовой формой может стоять исходная форма — лемма или даже несколько лемм, объединенных парадигматически.

Предложенные наблюдения, возникшие в результате решения прикладной задачи, как кажется, вновь подтверждают тезис, постоянно отстаиваемый В.П. Григорьевым: поэтический язык и его ядро, язык художественной литературы, в первую очередь, язык поэзии, есть наиболее полное воплощение "всех языковых возможностей", в том числе и в области словоизменительных потенций слова. (В.П. Григорьев. "Поэтика слова". М., 1979).

Е.М. Брейдо

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ МАЯКОВСКОГО

Введение

Русский акцентный стих (и, в частности, стих Маяковского) не обойден вниманием исследователей. О нем писали почти все серьезные стиховеды, изучавшие русскую версификацию. Достаточно назвать статьи М.Л. Гаспарова, Дж. Бейли, А.Н. Колмогорова, М.П. Штокмара. Р.О. Якобсона (см., например, [Бейли 1976; Гаспаров 1974; Никонов 1958; Штокмар 1952; Якобсон 1923] и др.). После такого количества прекрасных работ снова писать о Маяковском нелегко. Необходимость настоящей работы обусловлена желанием дать последовательное и достаточно полное описание акцентного стиха с точки зрения интервальной модели русской метрики. Стих Маяковского кажется вполне подходящим материалом для решения этой задачи — во-первых, по мнению большинства исследователей, это классический пример русского акцентного стиха, во-вторых, большое количество текстов дают возможность надежной проверки исследовательских гипотез.

Считается, что акцентный (или, в другой терминологии, чисто тонический) стих лишен метрической урегулированности и его

единственная мера — количество ударений. Принятое в настоящее время определение В.М. Жирмунского [1975: 184] гласит: "Чистый тонический стих основан на счете ударных слогов; число неударных между ударениями является величиной переменной. Общая формула такого стиха: x – x ≥ x ≥ ..., где x = 0, 1, 2, 3...; мы различаем соответственно стих двухударный, трехударный, четырехударный и т.п." По Жирмунскому, в область чисто тонического стиха попадают дольники, тактовики и собственно акцентный стих. После книг М.Л. Гаспарова [1974, 1993] ни у кого уже не вызывает сомнений метрическая урегулированность дольников и тактовиков. Но акцентный стих по прежнему остается "областью ритма, а не метра" [Жирмунский 1975: 184].

Между тем, если кроме числа ударений анализировать также слоговой объем междуударных интервалов, то окажется, что акцентный стих отчетливо разбивается по этому параметру на две группы. Стих Маяковского удобен для такого эксперимента. Он преимущественно четырехударный (также часто встречается устойчивая комбинация ударений 4/3, другие случаи существенно более редки), поэтому обычно не надо тратить больших усилий на определение числа иктов.

Для определения изменений объема междуударного интервала введем понятие типа междуиктового интервала. Будем считать, что в силлабо-тонических метрах, где слоговой объем междуиктового интервала постоянен, существует один тип интервала. Он равен единице для двусложников и двойке для трехсложников. В дольнике междуиктовый интервал становится переменным, здесь возможно 2 типа интервала. В тактовике размах колебаний междуиктового интервала увеличивается — число типов становится равным трем. Зависимость от двух параметров (подобно силлабо-тоническим размерам), замеченная ранее для дольника и тактовика, проявляется и в акцентном стихе. Назовем это свойство метрической урегулированностью акцентного стиха. Разделение акцентного стиха по количеству типов интервалов позволяет говорить о существовании двух групп акцентного стиха. Постараемся показать это.

Две группы акцентного стиха

Для работы были взяты все лирические стихотворения Маяковского, написанные акцентным стихом, и 5-я глава поэмы "Хорошо"[1]. Всего было проанализировано 6249 строк. Они распались на

[1] Принципы отбора текстов подробно описаны в полном варианте данной работы [Брейдо 1996].

две группы — стихи с четырьмя типами интервалов и с пятью и более. Мы назвали их соответственно строгим и многоинтервальным акцентным стихом. Первая — строгий акцентный стих — составила 3420 строк, вторая — многоинтервальный акцентный стих — 2829 строк. К сожалению, размеры настоящей статьи не позволяют привести таблицы с полным перечнем стихотворений и результатами анализа. Но все основные соотношения видны на диаграммах, представленных ниже. Поясним принятые нами обозначения:

С-Т — силлабо-тонические строки;

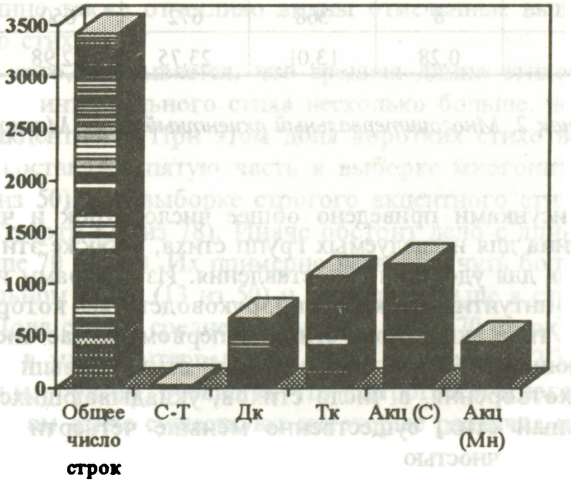
Дк — строки, укладывающиеся в дольник;

Тк — строки, укладывающиеся в тактовик;

Акц(С) — строки, укладывающиеся в строгий акцентный стих;

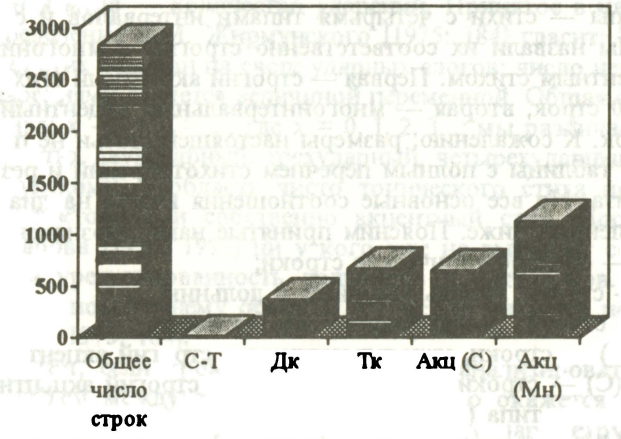
Акц1(С) — строки, укладывающиеся в строгий акцентный стих типа (0, 1, 2, 3);

Акц(Мн) — строки, укладывающиеся в многоинтервальный акцентный стих.



Общее число строк	С-Т	Дк	Тк	Акц (С)	Акц (М)
3420	30	672	1079	1275	364
%	0,88	19,65	31,55	37,28	10,64

Рисунок 1. Строгий акцентный стих Маяковского



Общее число строк	С-Т	Дк	Тк	Акц (С)	Акц(Мн)
2829	8	368	672	650	1131
%	0,28	13,01	23,75	22,98	39,98

Рисунок 2. Многоинтервальный акцентный стих Маяковского

Под рисунками приведено общее число строк и число строк каждого типа для исследуемых групп стиха, а также эти же данные в процентах для удобства сопоставления. Из диаграмм и подсчетов ясно виден интуитивный критерий, руководствуясь которым мы выделили два типа акцентного стиха. В первом случае число стихов, укладывающихся в строгий акцентный стих, превышает четверть строк стихотворения, а число стихов, укладывающихся в многоинтервальный стих, существенно меньше четверти. Во втором случае все с точностью до наоборот. (Такое деление подтверждено специальной оценочной процедурой, описанной в работе [Брейдо 1996]). Вопрос о преобладании того или другого типа акцентного стиха в разные периоды творчества специально не исследовался (хотя, видимо, строгий акцентный стих более характерен для среднего и позднего Маяковского).

Как видно из рисунков 1 и2, в строгом акцентном стихе больше строк других типов (С-Т, Дк, Тк), а общее число акцентных строк (Акц(С) и Акц(М)) больше в многоинтервальном стихе. При этом динамика наполнения одинакова в том и другом акцентном

стихе — очень немного силлабо-тоники, затем в порядке возрастания дольник, тактовик и акцентный стих. Приведем также средние данные по числу строк в стихотворении и числу строк рассматриваемых типов (результат деления общего числа строк на число стихотворений для каждого параметра; мы не приводим здесь данные по силлабо-тонике, поскольку число силлабо-тонических строк очень невелико).

Средние данные по числу строк и наполнению стиха

	Среднее число строк в стихотворении	Дк	Тк	Акц (С)	Акц (М)
Акц(С)	43,29	8,51	13,66	16,14	4,61
Акц(М)	47,95	6,24	11,39	11,02	19,17

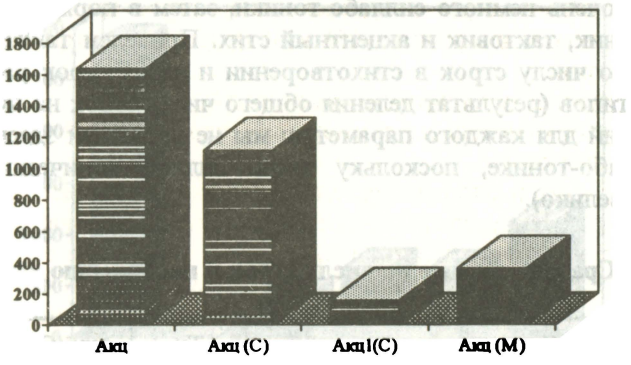
В таблице также отчетливо видны отмеченные выше свойства акцентного стиха.

Кроме того, оказывается, что средняя длина стихотворения в группе многоинтервального стиха несколько больше, чем в группе строгого акцентного. При этом доля коротких стихотворений (до 30 строк) составляет пятую часть в выборке многоинтервального стиха (10 из 50), а в выборке строгого акцентного стиха она чуть больше четверти (21 из 78). Иначе обстоит дело с длинными стихами (свыше 70 строк). Их примерно четверть (чуть больше) в многоинтервальном стихе (13 из 50) и гораздо меньше в строгом стихе (7 из 78). Доля стихов средней длины (от 30 до 70 строк) составляет около 50% в многоинтервальном стихе и порядка 2/3 в строгом стихе. Таким образом, очевидно, что в строгом и многоинтервальном акцентном стихе существуют некоторые различия по наполнению и длине стиха.

Обе отмеченные тенденции заслуживают дополнительного изучения.

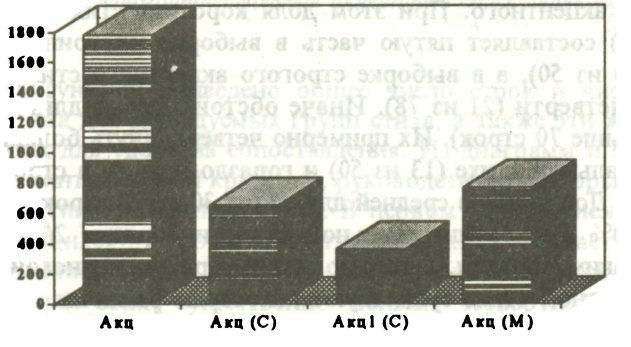
Рассмотрим в рамках нашей выборки только акцентные строки для обеих групп.

В акцентном стихе мы выделили отдельную небольшую группу, которую назвали Акц1(С) — это стих со стыком ударений, иначе говоря, с нулевыми интервалами. Набор интервалов в таком стихе (0, 1, 2, 3). Группа очень немногочисленна, в строгом стихе она представляет самостоятельный подвид (об этом речь ниже), в много-



Акц (всего)	Акц(С)	Акц1(С)	Акц(М)
1639	1118	157	364
100%	68,2%	9,58%	22,21%

Рисунок 3. Группы акцентного стиха в строгом акцентном стихе



Акц (всего)	Акц(С)	Акц1(С)	Акц(М)
1781	650	365	766
100%	36,5%	20,49%	43,01%

Рисунок 4. Группы акцентного стиха в многоинтервальном стихе

интервальном стихе (где количество таких строк превосходит строгий более чем в два раза — 157 к 365) просто особую группу акцентных строк.

Из рисунков и таблиц под ними видно, что:

1) как уже отмечалось, в многоинтервальном стихе больше акцентных строк;
2) в строгом и многоинтервальном стихе различные акцентные строки распределены по-разному. В многоинтервальном стихе распределение относительно плавное: акцентные строки относятся друг к другу как 766 : 650 : 365 или в процентах 36.5 : 20.49 : 43.01 (соответственно Акц(М) : Акц(С) : Акц1(С)). В строгом акцентном стихе оно гораздо более резкое: 1118 : 364 : 157, в процентах 68.21 : 22.21 : 9.58 (Акц(С) : Акц(М) : Акц1(С)). Такое распределение естественно: оно показывает, что в строгом акцентном стихе основную часть акцентных строк составляют собственно строго акцентные, на долю остальных приходится меньше четверти строк стихотворения, а в многоинтервальном стихе обычно представлен весь спектр тонических строк, в которых выделяется четверть или более многоинтервальных.

Рассмотрим теперь соотношение двух основных типов акцентного стиха и прозы. Для сравнения возьмем очерк Маяковского "Мое открытие Америки" (Америка). Мы поделили его на строчки, разбив на приблизительно четырехударные колоны. Предложение (текст от точки до точки) стало аналогом строфы. Некоторые, особо длинные предложения становились двумя строфами. Длина строфы колеблется от двух до шести строк. При разбивке прозаического текста на колоны мы следовали двум основным правилам:

1) синтаксическая связь между последним словом в строке и первым словом следующей строки должна быть слабой;

2) внутри строки следует избегать устойчивых ритмических повторов.

В дальнейшем правила построения колона, видимо, должны быть расписаны детальнее. В скобках замечу, что кажется более разумным пользоваться термином *колон*, чем термином *синтагма* (соображения в пользу последнего также высказываются), поскольку, с одной стороны, не следует нагружать и без того безразмерное понятие синтагмы еще одним значением, а с другой, колон, каким бы способом его ни выделять, все равно не сможет стать чисто синтаксической единицей.

Сопоставительные данные по двум группам стиха и прозе приведены в таблице:

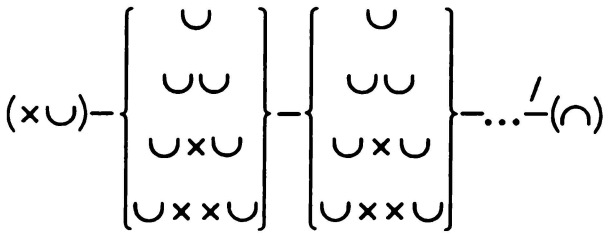
	Общее число строк	С-Т	Дк	Тк	Акц(С)	Акц(М)
Строгий акцентный стих	3420	30	672	1079	1275	364
Многоинтервальный акцентный стих	2819	8	368	672	650	766
Очерк "Мое открытие Америки" (Америка)	249	0	2	38	98	111

Видно, что прозаический текст ритмически соответствует многоинтервальному акцентному стиху. Для большей четкости рассмотрим относительные показатели, вычислив процент строк каждого типа. Вычисленные проценты представлены в следующей таблице:

	Общее число строк	С-Т (%)	Дк (%)	Тк (%)	Акц(С) (%)	Акц(М) (%)
Строгий акцентный стих	3420	0,88	19,65	31,55	37,28	10.,4
Многоинтервальный акцентный стих	2829	0,28	13,01	23,75	22,98	27,08
Очерк "Мое открытие Америки" (Америка)	249	0	0,8	15,26	39,36	44,58

Отличия прозы от акцентного стиха структурно повторяют отличия многоинтервального акцентного стиха от строгого, только в более резкой форме. В прозе меньше, чем в акцентном стихе дольников и тактовиков (силлабо-тоники вовсе нет), а акцентного стиха обоих типов существенно больше. Проценты строгого и многоинтервального акцентного стиха превышают соответствующие показатели в стихе. Таким образом, проза по ритмической структуре не отличима от многоинтервального акцентного стиха. Отныне будем считать, что здесь проходит граница между стихом и прозой по длине междуударного интервала.

Исходя из всего сказанного выше можно считать, что строгий акцентный стих метрически урегулирован и имеет опорную метрическую схему. Запишем ее аналогично дольнику и тактовику.



здесь: "—" сильное место (также "⏜" безусловно ударное сильное место);
"∪" слабое место, (также "⏝" безусловно безударное слабое место);
"×" произвольное место (сильное, слабое или редуцированное);
( ) указывают на необязательность компонента;
{ } указывают на выбор из нескольких компонент.

Отклонения от метрической схемы, т.е. ритмические формы, достаточно редки, что естественно, учитывая длину интервала.

Теперь можно рассмотреть разновидности строгого акцентного стиха. Кроме господствующего стиха (1, 2, 3, 4), мы выделили небольшую группу типа (0, 1, 2, 3). Результаты видны на следующей диаграмме:

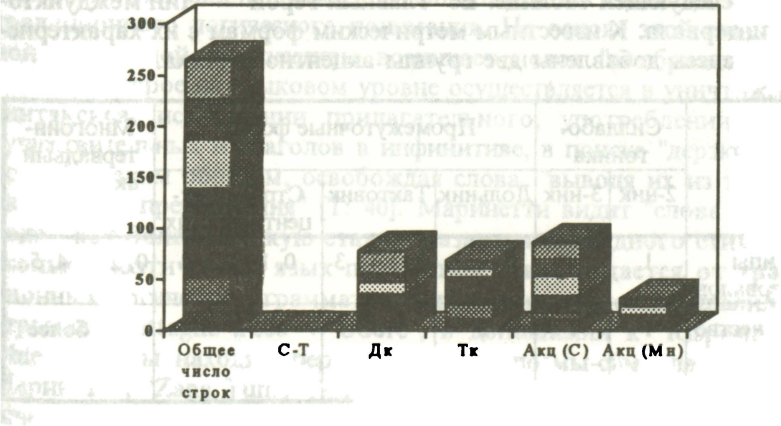


Рисунок 5. Строгий акцентный стих типа (0, 1, 2, 3)

Ввиду крайней немногочисленности, эта группа может скорее указывать на потенциальную возможность существования данного стиха, чем служить представительной выборкой. Но привести пример такого типа стиха нам кажется разумным.

Заключение

Предметом рассмотрения в данной работе было изменение одного метрического параметра. В акцентном стихе Маяковского при относительной стабильности числа ударений "работающим" стал тип интервала. Его динамика обусловила метрическое разнообразие стиха. Поскольку поэт стремился, как многократно отмечалось исследователями, сделать стих максимально разговорным, но в то же время хотел оставить его стихом, а не свести к прозе, ему нужно было одновременно два разных, противоположных по действию инструмента. Один жестко ограничивающий, а другой максимально расшатывающий стих. Первым стала тоническая сдержка на число ударений (и обязательная рифмовка), не позволяющие читателю усомниться, что перед ним стих, вторым совершенно раскрепощенный междуударный интервал, размывающий границы стиха и прозы (или, вернее, в нашем случае, стиха и разговорной речи). С помощью этого приема Маяковский решил стоявшую перед ним задачу. Мы в данной работе, основываясь на изменении длины междуударного интервала, старались разграничить два типа акцентного стиха, возможно, возникших в результате описанного эксперимента.

В заключение сведем наши представления о различных типах стиха к следующей таблице. Ее "главный герой" — тип междуиктового интервала. К известным метрическим формам с их характеристиками здесь добавлены две группы акцентного стиха.

	Силлабо-тоника		Промежуточные формы			Многоинтервальый акцентный стих
	2-ник	3-ник	Дольник	Тактовик	Строгий акцентный стих	
Типы интервалов	1	2	0, 1, 2	0, 1, 2, 3	0, 1, 2, 3, 4	0, 2, 3, 4, 5...
Количество типов интервалов	1	1	2	3	4	5 и более

Литература

Bailey J. The development of strict accentual verse in Russian literary poetry // Russian literature, 9. Mouton, 1976.

Брейдо Е.М. Алгоритмическое представление метрики // Русистика сегодня, 1995, № 4.

Брейдо Е.М. Акцентный стих с точки зрения интервальной модели метрики. М., 1996 (рукопись).

Гаспаров М.Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров М.Л. Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Жирмунский В.М. Теория стиха. 1975.

Никонов В.А. Ритмика Маяковского // Вопросы литературы, 1958, № 7.

Штокмар М.П. О стиховой системе Маяковского // Творчество Маяковского. М., 1952.

Якобсон Р.О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин – М., 1923.

Г. Импости

"TAVOLE PAROLIBERE" МАРИНЕТТИ И ЖЕЛЕЗОБЕТОННЫЕ ПОЭМЫ КАМЕНСКОГО

В своем техническом манифесте о футуристической литературе Маринетти исходит из метафоры полета на самолете как нового способа видения, который глубоко определяет футуристический подход к литературному языку. Полет на самолете разрешает расширенную перспективу с необыкновенной точки зрения — сверху, одновременно, синоптически, без "обыкновенных свинцовых нитей" традиционного логического понимания. На основе этой современной воздушной перспективы возникает новое "воображение без нитей", которое на языковом уровне осуществляется в уничтожении синтаксиса, исключении прилагательного, употреблении рядов существительных и глаголов в инфинитиве, в поиске "дерзких аналогий"[1], таким образом, освобождая слова, "выводя их из тюрьмы латинского предложения" [T: 40]. Маринетти видит "слова на свободе"[2] как более высокую стадию развития свободного стиха, поскольку поэтический язык полностью освобождается от традиционных логических, грамматических и стилистических правил[3]. В отрывке "Battaglia Peso + Odore", в дополнении к "Risposta alle Obiezioni" мы находим первый образец "поэмы-символа" поэтики Маринетти, "Zang Tumb Tumb". Здесь применяется новая асинтаксическая, чисто именная сочинительская техника. Однако все еще соблюдается традиционное расположение текста на странице — горизонтальное, слева направо.

---

1 Ср. Manifesto tecnico, Risposta alle obiezioni [T: 40–51].

2 Выбираю перевод "слова на свободе" для "parole in libertà", так как нужно побывать в тюрьме, чтобы знать, что такое быть на свободе, а для Маринетти синтаксис — это тюрьма.

3 "Dopo il verso liberto, ecco finalmente le *parole in libertà*!" [T: 47].

Тот процесс разрушения векового способа изображения действительности в жестких рамках ренессансной перспективы, который в это время происходит в изобразительных искусствах, Маринетти переводит в литературу, когда, в "Splendore geometrico", он говорит о новой "многообразной эмоциональной перспективе", которая достигается путем разрушения "фотографической перспективы" словами на свободе[4]. Поэтому он вводит в обиход так называемые "синоптические таблицы лирических ценностей", составленные из слов на свободе, которые "разрешают нам одновременно следить в чтении за многими течениями пересекающихся или параллельных чувствований" [T: 88–89]. Этого можно достигнуть благодаря "свободным экспрессивным орфографии и шрифту". В связи с этим Маринетти говорит об "auto-illustrazioni", "самоизображениях", и об "analogie disegnate", "нарисованных аналогиях", приводя в пример самоизображения привязной аэростат в своей поэме "Zang Tumb Tumb", и нарисованную аналогию Канджулло (Cangiullo) в "Fumatori II":

FUM**ARE**,

"которая передает длинные и монотонные фантазирования и расширение скуки-дыма во время долгого путешествия на поезде"[5].

Но уже в "Distruzione della sintassi" (май 1913) Маринетти говорит о "типографской революции", "направленной против так называемой типографской гармонии страницы". Поэтому он предлагает употребление чернил разного цвета, типографских литер разного типа и размера, например, курсив для "рядов сходных и быстрых впечатлений, а жирный шрифт для острых ономатопей. Этой типографской революцией и многоцветностью я намерен удвоить экспрессивную силу слов" [T: 67]. Это — бунт против "эстетического" и "статического идеала Маллармэ"; бунт, который стремится осуществить всю жестокую лиричность и красоту скорости современного мира [ср. T: 67–68].

"Поэма"[6] "Zang Tumb Tumb" является идеальной лабораторией, где автор на практике применяет свои теории. Он широко употребляет шрифты разного типа и размера, модифицирует орфографию, особенно звукоподражательных слов, путем умножения букв, чтобы лучше подчеркнуть их выразительную силу. Хотя этот умножительный прием, кажется, противоречит стремлению к синтезу и синхронности теории, он пользуется успехом у итальянских футуристов — поэтов и художников, может быть, благодаря своей большей

[4] "Con le parole in libertà questa prospettiva fotografica viene distrutta" [T: 88].
[5] "Splendore geometrico" [T: 88–89].
[6] Как сам Маринетти определяет это сочинение.

"иконичности". Итак, Канджулло не нашел себе подражателей, когда в своей "Poesia pentagrammata" предложил более абстрактные и синтетические способы выражения силы и интенсивности звукоподражательных эффектов.

Кроме последовательного употребления техники слов на свободе, Маринетти приводит разные примеры "самоизображений", такие, как уже процитированный аэростат [T: 640]. По мнению английского исследователя Уайта, однако, это изображение производит довольно статическое впечатление на зрителя по сравнению с другими опытами самого Маринетти. Единственный динамический элемент — своего рода лучи-сообщения, выходящие из шара аэростата [ср. White 1990: 15–16]. Еще один пример — изображается сцена казни, в центре страницы жирным шрифтом больших размеров написано слово IMPICCAGIONE ("повешение"), под ним цифры от 1 до 5 (тоже жирным шрифтом), под каждой цифрой написаны сбоку и по вертикали, снизу вверх слова "traditori spie disertori professori Bulgari" ("предатели шпионы дезертиры профессора Болгары") [T: 629]. Это тоже своего рода самоизображение. Через несколько страниц мы находим еще одну сцену под названием "Indifferenza di 2 rotondità sospese" ("равнодушие двух подвешенных округлостей"). Здесь описывается пожар — столбы дыма и огня изображаются вертикальными надписями снизу вверх "fiamme giganti, colonne di fumo, spirali di scintille" ("гигантские языки огня, столбы дыма, спирали искр") [T: 632].

Примером грядущей типографской революции в этой же поэме является "Carta sincrona dei suoni rumori colori immagini odori speranze voleri energie nostalgie tracciata dall'aviatore Y.M." ("Синхронная карта звуков шумов цветов образов запахов надежд желаний энергий ностальгий, нарисованная летчиком И.М.") [T: 592–595]. Читатель вынужден по-другому ориентировать книгу и присматриваться к странице, чтобы определить, как она организована и каким способом ее прочесть. Действительно, нужно много синхронных способов чтения — слева направо, снизу вверх, сверху вниз. Название "карты" дает читателю ключ для интерпретации смысла текста. Две части страницы графически выделяет длинная черная стрелка сверху вниз, которая указывает на один из способов чтения. Левая часть более традиционная — здесь мы находим столбик коротких абзацев, набранных буквами разного шрифта, которые читаются слева направо. Вдоль стрелки, с левой стороны — надпись снизу вверх "franamento di fracassi = cannone in marcia", "pelame verde tigrato di rumori = pianura + batteria" ("обвал грохотов = пушка в походе"; "зелено-полосатая шкура шумов = долина + батарея").

Элемент шума особенно выделяется в этом тексте, слово *шум* повторяется 13 раз, *звук* 11 раз, *грохот* 3 раза, антонимичное им *молчание* 2 раза. Все эти звуки-шумы приобретают цветовые определения: *золотое, розовое молчание; желтый грохот; красные, синие, зеленые звуки.* Но мы находим и *твердые, холодные, грязные, темные* звуки *в образе груши*[7]. В правой стороне страницы мы находим еще четыре вертикальных линии, которые делят ее на пять столбиков. Тексты, написанные в каждом из этих столбиков, читаются по-разному — по вертикали (1, 2, 4, 5) или по горизонтали (3). Справа, в нижней части страницы два абзаца закрывают пространство страницы. Интересен текст первого столбика — в отличие от других частей "карты" он читается сверху вниз. По-видимому, здесь описывается посадка или падение болгарского самолета, это "иконически" выражается рядом уменьшающихся цифр, относящихся к высоте. По содержанию этот текст напоминает "железобетонную поэму" Каменского "Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве".

Итак, техника слов на свободе в конечном счете разрушает линейную модель традиционного написания и структуры книги, заменяя ее многоразмерной[8]. Слова на свободе начинают выходить за пределы книги в образе независимого текста, напечатанного на листовке или на газетной странице, который иногда напоминает картину[9]. Читатель в своем подходе к "таблицам слов на свободе" сходен со зрителем. И здесь, как в авангардной живописи, название играет очень важную роль для расшифровки текста. В этих условиях особенно выделяется звукоподражательный элемент, который, благодаря гиперболизации орфографических приемов, описанных выше, достигает максимальной экспрессивной интенсивности. В этих текстах смешиваются и неязыковые образы разного типа, как, например, профиль женщины в таблице "Le soir". Мы находим и тексты, написанные от руки, которые "авторским почерком"[10] вводят субъективный элемент в текст.

---

[7] Напомним, что Руссоло в "Arte dei rumori" подчеркивает шумный характер современного города, а Уайт говорит о городе как о своего рода "акустическом коллаже" [White 1990: 110].

[8] «...La tipografia cessa di essere un sistema meramente riproduttivo e assume il ruolo di un'arte della construzione e della collocazione dei segni. La tipografia è la realizzazione materica della stilistica della materia» [Curi 1995: 75–76].

[9] "The new Futurist iconic free-word poetry could equally well be thought of as examples of typographical collage. The arrangement of letters, figures, and supporting drawing material in various collage-like layouts, often arrived at without resorting to any actual gluing-on process, means that 'free-word tables' and Futurist collage are closely related" [White 1990: 73]. Для подробного анализа футуристического коллажа ср. [White 1990: 732–142].

[10] Ср. Бурлюк "Поэтические начала", в [Марков 1967: 77–80].

По мнению Карузо и Мартини, которые опубликовали два томика "таблиц слов на свободе", самым плодовитым периодом создания "таблиц" являются 1913–1917 годы [Caruso, Martini 1977: 39]. В 1919 году Маринетти собирает несколько своих "таблиц" в книжке "Les mots in liberté futuristes". Во введении он печатает тексты своих самых известных литературных манифестов — "Manifesto Tecnico", Distruzione della sintassi" и "Splendore geometrico", таким образом, он представляется как лидер международного авангарда и демонстрирует высшие достижения итальянского футуризма — "Таблицы слов на свободе". В предисловии он пишет: "La victoire des mots en liberté est déjà un fait accompli en Italie et commence à se déterminer aussi dans les milieux intellectuels du monde entier, qui subissent presque touts l'influence du futurisme" [Marinetti 1919: 11]. Он подчеркивает и политический характер движения, главой которого он является, и важную роль, сыгранную футуристами в борьбе за вступление Италии в войну: "Les futuristes italiens sont fiers d'avoir organisé les deux premières manifestations populaires contre l'Autriche, le 15 Septembre 1914, à Milan, en pleine neutralité italienne", и связь с фашистской партией [Marinetti 1919: 10]. Действительно, большинство "таблиц" касается военной темы и имеет ярко патриотический характер. Изменение названий некоторых из "таблиц", опубликованных в томике 1919 года, еще больше проясняет этот характер. Например, "Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front", была опубликована впервые в 1917 с более футуристическим по звуку названием "Morbidezze in agguato + bombarde italiane" ("мягкости в засаде + итальянские минометы"). Мы заметим здесь резкое изменение стиля — слова на свободе, составляющие раннее название, заменяются традиционным с точки зрения синтаксиса предложением, которое должно целиком объяснить содержание "таблицы". То же самое происходит с другой "таблицей", ранним названием которой было "montagne + vallate + strade x joffre", а теперь "Après la Marne, Joffre visita le front en auto".

С визуальной точки зрения эти "таблицы" производят впечатление, сходное с картиной[11]. Общая структура "таблицы" довольно сложная — типографские и "иконические" элементы свободно смешиваются. Мы находим здесь много звукоподражательных слов, буквы написаны разными способами и шрифтами и в разных положениях, они приобретают "самовитый" характер, воспринимаются в своей эстетической функции. Очень интересна "таблица" под

[11] Действительно, сходство с коллажами разных футуристических художников несомненно, как указывает Уайт [White 1990].

названием "Un'assemblée tumultueuse. Sensibilité numérique". Даты 1918, напечатанные дважды наверху страницы, указывают, по-видимому, на победу Италии в Первой мировой войне. И вообще, текст имеет абстрактный характер, и невозможно "правильно" читать его по инструкциям. При более подробном анализе выделяются многочисленные столбики цифр и слов, которые с трудом можно прочитать, так как человеческий взгляд воспринимает их как целое. В центре — большой черный профиль, напоминающий букву "Р", но скорее всего тромбон. Внизу на левой стороне страницы находится маленький профиль человечка, играющего на барабане, как бы подтвердающего наше предположение, и центральный образ представляет собой своего рода клин, направленный в правую сторону. Он как бы выталкивает из картины черные округленные образы и буквы. Все это придает "таблице" очень динамический характер и, в сущности, оставляет читателя свободным в интерпретации текста.

Кажется, "таблицы", напечатанные в томике 1919 года, представляют собой своего рода резюме очередных этапов Первой мировой войны, начиная с борьбы за вступление в войну и кончая победой Италии.

Многие писатели и художники создали тексты и таблицы слов на свободе, хотя, может быть, Маринетти и преувеличивал, когда в предисловии писал: "Nous avons ajourd'hui en Italie une centaine de mots-libristes intéressants" [Marinetti 1919: 11].

В главе, посвященной анализу железобетонных поэм Каменского, Дж. Янечек делает вывод: "This construction frees the reader from linearity. These are Marinetti's 'parole in libertà', and the reader may follow any of the available paths or his own whim in exploring the page, just as a visitor may wander through a city by himself without a guide confining him to a specific itinerary" [Janeček 1984: 133]. Сходство между "таблицами" Маринетти и "железобетонными поэмами" Каменского уже отмечали Харджиев, Марков и Лотон. Несомненно, поражает и синхронность опубликования в начале того же 1914 года первых опытов "таблиц" итальянских футуристов и "железобетонных поэм" Каменского. Визит Маринетти в Россию, наверное, создал хорошую рекламу его собственным теориям и творчеству, однако трудно установить прямую связь между опытами двух литературных сторон, хотя нас интересует только формальное сходство и различие.

Против традиционной концепции книги выступает и Каменский, когда печатает свою пятиугольную книгу, "Танго с коровами", в начале 1914 года. Как известно, верхний прямой угол книги отрезан. К тому же, текст напечатан на обороте желтой обойной бумаги. Этот прием русские футуристы применили и раньше, четы-

ре года назад, когда издали первый сборник "Садок судей" (1910). Ю. Молок [1991] находит некую аналогию с цветом знаменитой желтой кофты Маяковского: "Я сошью себе... желтую кофту из трех аршин заката" ("Кофта фата"). «Если кофта цвета танго была метафорой желтой кофты, то и книжку "Танго с коровами", одетую в футуристические — по материалу, цвету и заглавию — одежды, можно назвать книжкой в желтой кофте» [Молок 1991: 7]. Интересен тот факт, что поэма "Константинополь" была напечатана и отдельно на куске желтого сатина [Молок 1991: 8].

В сравнении с "таблицами" Маринетти, которые обыкновенно печатались черной краской, книга Каменского более оригинальна. Текст на желтой бумаге и яркие рисунки по левой стороне напоминают будущие опыты с "ready made" Duchamp и Man Ray.

О названии "железобетонных" поэм много спорили — Ю. Молок вспоминает "железные" книги Маяковского, Янечек указывает на новизну этого "строительного материала", Комптон предлагает возможный каламбур с фамилией автора. С другой же стороны, английская исследовательница указывает на тот факт, что таким способом Каменский хотел «описать расположение слов на странице в непосредственном противопоставлении "словам на свободе" итальянских футуристов» [Compton 1978: 83].

Правда, что "железобетонные" — в строгом смысле этого слова — поэмы[12] — составлены из геометрических фигур, заключающих в своих рамках словесный материал. Можно найти и аналогию с "таблицей" Деперо "Трамвай" (напоминающей структуру газетной страницы) или, лучше, с "коллажами" Северини "Danza serpentina" или "La guerra" [ср. White 1990: 78, 120, 139]. Здесь ярко выявляется связь с кубизмом — составление текста из геометрических фигур соответствует кубистскому разложению образа на разные геометрические фигуры, проектированные на плоскость в изображении одновременного видения с разных точек зрения. Если бы Каменский пошел дальше в своих экспериментах, он мог бы создать книги в образе полиэдров с надписями на каждой стороне, таким образом выходя из двухмерности напечатанной книги или картины в трехмерность скульптуры[13].

[12] Таких поэм шесть: "Баня", "Константинополь", "Кабарэ", "Дворец Щукина", "Цирк" и "Скетин Рин". Под этим же названием, но с различными типографскими признаками — "Танго с коровами", "Телефон", "Вызов", "Босиком по крапиве", "Кинематограф", "Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве". Три года спустя (1917), в Тифлисе, в сборнике "1918" Каменский напечатал еще три "железобетонных поэмы": "Солнце", "Тифлис", и "К(клинок)". Для подробного анализа ср. [Janeček 1984: 139–143].

[13] Что делает, например, Боччони, когда применяет свои linee-forza (линии-силы) в картинах и скульптурах.

Несмотря на необыкновенную геометрическую "клетку", в которую Каменский заключает слова своих поэм, немногие слова нарушают типографский вертикальный или горизонтальный порядок букв — в "Константинополе" слова "КОРАЛЛЫ" и "Ы ЧАЛЛІЯ ХАТТІЯ БЕДДІЯ САРРІЯ"[14], в "Кабарэ" — "МАКСИМ" и, наконец, в "Скетин Рин" напечатанная буква "О" лежит на боку и по горизонтали. В итальянских "таблицах" и "dipinti paroliberi" ("картины слов на свободе") мы видим, что в "Danza serpentina" Северини или "montagne + vallate + strade + joffre" Маринетти все написанное располагается на странице во всех возможных направлениях, по диагонали, в форме полукруга, по горизонтали, по вертикали, снизу вверх и наоборот. Мы находим даже слова, написанные от руки. Общее впечатление несомненно более динамично, чем в "железобетонных поэмах". В этих последних динамичность передается главным образом благодаря линиям, которые пересекают по диагонали страницы поэм[15].

Общий признак "таблиц" и "поэм" — это стиль, основанный на существительных, наличие математических символов, чисел, знаков препинания и особенно вопросительных знаков у Каменского. Звукоподражательные слова широко употребляются у итальянцев, а у Каменского, что любопытно, довольно редко[16]. Например, в "Кабарэ": "ви-и-ли-и-ю-ииииииииииииии", или в "Костантинополе": "Й" (как объясняет Шемшурин, это крик чаек) [ср. Молок 1991: 14].

На другую особенность поэм указывает сам Шемшурин, когда по поводу "Константинополя" говорит о "футуристическом столбике": «В слове "Константинополь" выделено особым шрифтом *станти*, которое повторено ниже для образования того, что я называю "футуристическим столбиком"» [Молок 1913: 13]. И ряд "энвербей не бей голубей" образует "футуристический столбик" [Молок 1919: 4]. И у итальянцев мы можем найти нечто подобное. Например, известный ряд "treno treno febbre del mio treno express-express expressssssss

[14] Интересно, что в тексте, напечатанном в "Стрельце", эти последние слова набраны по горизонтали [ср. Молок 1991: 13].

[15] Намек Каменского на конструктивизм по поводу "железобетонных поэм" ярко анахроничен, но сходность с архитектурной концепцией этого движения ясна: "...Я выпустил цветную пятиугольную книжку железобетонных поэм 'Танго с коровами' — это были стихи конструктивизма, где я впервые... применил разрывы, сдвиги и лестницу ударных строк стихотворчества" [Каменский 1931: 484]. Более того, на этих же страницах Каменский выражается языком, который сильно напоминает лозунги итальянских манифестов.

[16] Как известно, Каменский широко применяет звукоподражательные слова в других, более традиционных произведениях. Он предпочитает звуки природы, особенно пение птиц. Ср. [Janeček 1984: 146] и мою статью "Onomatopoeia and zaum. A comparative analysis of Italian and Russian Futurisms" // Russica Romana, 2, 1995.

press-press-press-

Янечек добавляет: "they are impressionistic on a variety of levels — linguistic, topographic, imaginal, sonic, visual — and ‹...› these impressions in the best of the poems create a rich fabric of vicarious associative experiences for the reader and do so in a small space, succintly" [Janeček 1984: 139].

В сборнике "1918", напечатанном в 1917 году в Тифлисе, мы находим три новых "железобетонных" поэмы, полностью отличающихся от других — "Солнце", "Тифлис" и "К(клинок)". Интересно, что автор определяет "Солнце" не только как "железобетонную" поэму, но и как "лубок". Действительно, в первых двух поэмах связь с народной иконографической традицией очевидна. Исчезла жесткая, кубистская клетка первых поэм, текст написан, а скорее нарисован от руки, он больше напоминает картину, детский рисунок. В "Тифлисе" у нас своего рода план города, можно сказать, что тематически автор здесь не отходит от линий своих первых "железобетонных поэм". Интересно сравнить "Солнце" с "таблицей" Говони "Autoritratto" ("Автопортрет"), из "Rarefazioni e parole in libertà". Эти два произведения являются своего рода автопортретами поэтов. В "таблице" Говони лицо менее стилизовано, нос, рот, глаза и уши четко нарисованы, хотя и по-детски. А у Каменского только один глаз и нос слегка очерчен. Интересно, однако, что у Говони из глаз выходят ресницы-лучи с надписями, что очень похоже на текст Каменского, "Лубок" которого имеет более абстрактный и схематичный характер, надписи коротки и загадочны. Еще одно сравнение — с таблицей "Decagono della sensibilità motrice" Маринетти в "Dune". Здесь мы находим не круг, а многоугольник, но общая структура очень сходна — центральная фигура окружена лучами и очень синтетическими надписями, которые по их расположению повторяют структуру центрального многоугольника. Что касается последней "железобетонной" поэмы, "К(клинок)", она соблюдает и представляет основные черты "футуристического столбика" и являет собой более "традиционную" концепцию поэзии.

В заключение еще одно "количественное" замечание — в то время, как у итальянцев было много опытов с "таблицами, картами и картинами" слов на свободе, и многие писатели и художники экспериментировали в этой области, у русских футуристов только Каменский создал сочинения такого рода. Только позже Зданевич будет печатать книги, которые напоминают Каменского по структуре, и такие художники, как Лисицкий и Родченко, будут заниматься графикой, применяя новую технику, основанную на коллаже и монтаже. Коллективные типографские опыты, которыми занимались русские будетляне, остаются, скорее всего, в области "самонаписанной книги", чем в "железобетонной".

Литература

Каменский В. Танго с коровами. М., 1914 [факсимильное издание с вступительной статьей Ю. Молока. М., 1991].

Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931.

Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1966.

Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснеянки. Путь энтузиаста. М., 1990 (репринтное изд.).

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933 [переизд. М., 1991].

Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // [Каменский 1914/1991]. Введение.

Caruso L., Martini S.M. Tavole parolibere futuriste (1912–1944). Napoli, 1977, vol. II.

Compton S.P. The World backwards. Russian Futurist Books 1912–1916. London, 1978.

Curi F. Una stilistica della materia: F.T. Marinetti e le "parole in libertà" // Marcadé J.C. (ed.), Présence de F.T. Marinetti: Actes du Colloque International tenu à l'UNESCO. Lausanne, 1982.

Curi F. Tra Mimesi e Metafora, studi su Marinetti. Bologna, 1995.

De Maria L. Marinetti poeta e ideologo. Introduzione // T. XIX–LXXI.

Janeček G. The Look of Russian Literature. Avant-garde visual Experiments 1900–1930. Princeton, 1984.

Lawton A. Russian and Italian Futurist Manifestoes // Slavic and East European Journal, vol. 20 (1976), № 4.

Markov V. Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967.

Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley, 1968. [Итал. перевод: Storia del futurismo russo. Torino, 1973].

Marinetti F.T. Les mots in liberté futuristes. Milano, 1919.

T — Marinetti F.T. Teoria e invenzione futurista / Ed. L. De Maria. Milano, 1968.

White J.J. Literary Futurism. Aspects of the first Avant Garde. Oxford, 1990.

Г.Н. Иванова-Лукьянова

КОГНИТИВНЫЙ ХАРАКТЕР РИТМИКИ СТИХОВ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Картина мира, воссоздаваемая художественным текстом, в особенности поэтическим, складывается из множества элементов, обладающих явной или скрытой семантикой. Одним из элементов скрытой семантики является ритмический строй стиха. Он создается поэтом и вписывается в письменный текст с помощью специфических для стиха элементов, а также с помощью таких общеречевых средств, как лексико-грамматический состав и синтаксический строй предложения, порядок слов, актуальное членение. Читатель лишь воспроизводит заданный поэтом ритм. Существует мнение, что читающий должен уметь вычитать эту единственную вложенную в текст интонацию и тем самым понять те скрытые смыслы, которые помогут ему почувствовать эмоциональное состояние автора, его дыхание и тончайшие движения его души. "Книга должна быть исполнена читателем как соната, — писала Марина Цветаева, — Знаки — ноты. В воле читателя — осуществить или исказить". Поэтому, заботясь о точном воспроизведении своих стихов, поэты нередко прибегают к собственным пунктуационным знакам и графическому расположению строк. М. Цветаева даже посвящает своим излюбленным знакам взволнованные слова:

Как на знак тире —
Что на тайный знак —
Брови вздрагивают —
Заподазриваешь?

В каждой строчке: стой!
В каждой точке — клад.

В ритмике стихов Марины Цветаевой всегда обращает на себя внимание странное ритмическое взаимодействие строк, когда одна строка как бы не вмещает в себя все слова, ритмически и семантически объединенные в неразделимую группу (синтагму), и передает последнее слово этой синтагмы следующей строке. Это слово образует подчас начало новой строфы. Такая деформация ритма воссоздает типичное для Марины Цветаевой противоречие: "Связь? Нет, разлад". Это явление в творчестве Цветаевой настолько регулярно, что возникает мысль о его преднамеренности.

О поэте не подумал
Век — и мне не до него.

Можно предположить, что с помощью такого "семантического сдвига" автор усиливает акцент на этом оторвавшемся слове и тем самым нагружает его семантику. Однако эти слова отнюдь не несут на себе особой смысловой нагрузки.

Вещи бедных. Странная пара
Слов.

Та гора была, как грудь
Рекрута, снарядом сваленного.

Та женщина — помнишь: мамой
звал?

("Поэма конца", 1924 г.)

Очевидно, дело здесь не в семантическом усилении, а в разрушении привычной и ожидаемой ритмической структуры стиха. Трудно сказать, сознательно ли М. Цветаева сбивает дыхание или это явление — только отражение эмоционального состояния поэта.

По мнению врача-психотерапевта, такие ритмические сбои свидетельствуют о том, что М. Цветаева страдала астмой. И то, что она выбрала смерть от удушения, подтверждает это предположение.

Юношеские стихи Марины Цветаевой уже несут с собой немало трагических предчувствий, но их ритмика еще не сбита, и поэтому в них еще нет безысходности поздних лет. Эти ритмические сбои появились только в стихах 20-х годов как характерное, но сравнительно редкое явление, а в 30-е годы они становятся регулярными.

Мысли о собственной смерти присутствуют в творчестве М. Цветаевой постоянно, но в 17 лет и в 43 года они выражаются поэтом по-разному — и в этом различии немалую роль играет ритм.

Люблю и крест, и шелк, и краски,
Моя душа мгновений след...
Ты дал мне детство — лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

("Молитва", 1909 г.)

Так когда-нибудь, в сухое
Лето, поля на краю,
Смерть рассеянной рукою
Снимет голову — мою.

("В мыслях об ином, инаком", 1936 г.)

Рассматривая один лишь ритмический прием — прием семантического сдвига — можно предположить, что ритм и интонация играют в стихах М.Цветаевой самодовлеющую роль. Попытаемся определить хотя бы некоторые смыслы, которые передаются одной только ритмикой.

I. Мысль, не вмещающаяся в рамку строки, вызывает ощущение тесноты и предвосхищает появление поэтических образов простора, полета, бега.

Теснота ищет простора
(Автор сам в рачьей клешне)

Сидящий Демон Врубеля тоже словно не вмещается в полотно из-за того, что часть головы Демона оказалась срезанной — и от этого создается ощущение его громадности — и одновременно несвободы. Чувство тесноты и ее преодоления становится едва ли не главной движущей силой многих цветаевских стихов:

Преодоление косности русской —
Пушкинский гений?
Пушкинский мускул
На кашалотьей
Туше судьбы —
Мускул полета,
Бега,
Борьбы.

("Стихи к Пушкину. Станок", 1931 г.)

В поздних стихотворениях обращает на себя внимание даже некоторая нарочитость этого приема, когда разбивается не синтагма, а слово:

Стою перед лицом
— Пустее места — нет! —
Так значит — *нелицом*
Редактора газет-
ной нечисти.

("Читатели газет", 1935 г.)

Иногда прием семантического сдвига превращается у М. Цветаевой в своеобразную стилистическую фигуру. Так, в "Поэме конца" трижды переносятся в новую строфу разные формы одного глагола:

Вы женщинам, как бокал,
Печальную честь ухода

Вручаете...

Любовнице, как букет,
Кровавую честь разрыва

Вручающий...

О выпад наглый!
Противнику — как трофеи,
Им отданную же шпагу

Вручать!

II. При переносе синтагматически связанного слова на новую строфу создается непривычное интонационное взаимодействие строк: конец строфы обычно оформляется интонемой нисходящего типа, которая передает значения законченности и независимости. Но в данном случае он должен быть оформлен интонемой восходящего типа, поскольку "оторвавшееся" слово удерживает тесную связь между строфами. Возникает столкновение двух противоположных направлений в движении тона: намерение читающего понизить тон в конце строки перебивается необходимостью интонационно соединить разорванную синтагму. Создается мучительное неудобство при чтении вслух:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой

Быть, ‹...›

("Тоска по родине..." 1934 г.)

И.И. Ковтунова абсолютно права, что только чтение про себя дает возможность сохранить всю созданную автором вариативность, которая исчезает при озвучивании стихотворения. Здесь интонационная вариативность создает ощущение **разлада, разрыва, противоречия**, соединения несоединимого. Типично цветаевская антонимия: жизнь и смерть, смерть и любовь, да и нет, конь и шпоры, сон и бессоница, молния и мрак, молчание и речь и т.д.

Нас расклеили, распаяли,
В две руки развели, распяв,
И не знали, что это — сплав ‹...›

("Б. Пастернаку", 1925 г.)

Значение раздвоенности и разлада пронизывает все творчество М. Цветаевой:

Расставаться — ведь это врозь,
Мы же — сросшиеся...

("Поэма конца", 1924 г.)

Что нужно кусту — от меня?
Имущему — от неимущей!
А мне от куста — тишины.
Той, между молчаньем и речью

("Куст", 1934 г.)

Дом, это значит: из дому
В ночь.

("Поэма конца".)

Любовь, это значит — связь.
Все врозь у нас, рты и жизни.

("Поэма конца".)

III. Конец строфы, обычно отмеченный более продолжительной паузой, которая усиливается нисходящей интонацией, — необходимое условие для отдыха и выравнивания дыхания, — у Цветаевой нередко лишен этих свойств. Раздвоенность интонации снимает ожидаемую продолжительную паузу, лишает отдыха и сбивает дыхание. Это вызывает ощущение **загнанности**. Образы, иллюстрирующие это чувство, меняются в ее творчестве от азарта погони до полного изнеможения:

Ты охотник, но я не дамся,
Ты погоня, но я есмь бег.

(Из цикла "Жизни", 1924 г.)

Так из дому, гонимая тоской,
— Тобой! — всей женской памятью, всей жаждой,
Всей страстью — позабыть! — Как вал морской,
Ношусь вдоль всех штыков, мешков и граждан.

("Так из дому, гонимая тоской...", 1920 г.)

Там, где это значение подтверждается словами, — не нужен язык ритма. Лексика и ритмика выступают как взаимоисключающие категории:

А помнишь, как матом
Во весь свой эстрадный
Басище — меня-то
Обкладывал? — Ладно

Уж... — Вот-те и шлюпка
Любовная лодка!
Ужель из-за юбки?
— Хужей из-за водки.

("Маяковскому", 1930 г.)

Вся жизнь Марины Цветаевой — печальная иллюстрация этого смысла. Трагическое "скрещение судеб", потеря мужа, дочери, людского сочувствия и, наконец, унизительное разрешение работать судомойкой в писательском буфете — последняя точка в цепи мучений и предательств.

IV. Оторвавшееся слово — часто односложное — обычно требует нисходящей интонации. Оказавшись в начале новой строфы, оно как бы перетягивает на себя несостоявшуюся глубокую паузу в конце строфы.

Да разве я то говорю,
Что знала, пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте
Губ, той — за которой осколки.

("Куст", 1934 г.)

Эта глубокая пауза с нисходящим тоном в начале строки и строфы — как вынужденная остановка, как отдых после первого шага — создает ощущение усталости. Регулярность появления нисходящего тона в начальной синтагме — явление вполне осознанное. Цветаева хорошо знала цену нисходящему тону:

Наинасыщеннейшая рифма
Недр, наинизший тон.
Так, перед вспыхнувшей Суламифью —
Ахнувший Соломон.

("Молвь", 1924 г.)

Этот тон заметно усиливается, сознательно нагнетается:

Не возьмешь мою душу живу!
Так, на полном скаку погонь —
Приближающийся — и жилу
Перекусывающий конь

Аравийский.

(Из цикла "Жизни", 1924 г.)

Здесь одного понижения оказалось мало, и второе понижение идет как довыдох.

Се жеребец, на аршин ощерясь,
Ржет, предвкушая бег.
Се, напоровшись на конский череп,
Песнь заказал Олег —

Пушкину.

("Молвь", 1924 г.)

Главный знак понижения — точка. Она требует продолжительной паузы, усиливает многозначность. Вот почему "В каждой точке — клад". Когда же все стихотворение строится на нисходящих интонациях, то его эмоциональное содержание уже предопределено:

Не хочу ни любви, ни почестей;
— Опьянительны. — Не падка!
Даже яблочка мне не хочется
— Соблазнительного — с лотка...
Что-то цепью за мной волочится,
Скоро громом начнет греметь.
— Как мне хочется,
Как мне хочется —
Потихонечку умереть!

(1920 г.)

Все эти значения, создаваемые своеобразным цветаевским ритмом, получают поддержку и на лексико-грамматическом уровне, вызывая соответствующий им ряд поэтических образов.

Н.А. Фатеева

«КОГДА РУЧЬИ ПОЮТ РОМАНС» «ПОЧТИ СЛОВАМИ ЧЕЛОВЕКА»

В начале была Музыка.
(П. Верлен, А. Блок)

В отличие от Блока, который не обладал хорошим слухом и был "осужден на то, чтобы вечно поющее внутри никогда не вышло наружу" [Блок 1932: 22], Пастернак был одарен от природы композиторским даром. Его детство прошло в постоянном обожествлении как самой музыки, так и Скрябина, который стал для него символом "музыкального начала" XX века. Музыка в это время считалась высшей формой искусства и "первоосновой бытия" (А. Белый).

К решению отказаться от музыкального творчества и стать поэтом Пастернак шел долго, но зато само это решение пришло как бы внезапно, о чем он написал в "Охранной грамоте" ("ОГ"): *Я не знал, прощаясь, как благодарить его* [Скрябина]. *Что-то подымалось во мне. Что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликовало. (...) Я шел, с каждым поворотом все больше прибавляя*

шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой. И если в музыке для него "божеством" был Скрябин, то лирико-музыкальным образцом в поэзии органично стал Блок, в поэтической прозе — Белый. Ср. в "ОГ": *Музыка, прощанье с которой я только что откладывал, уже переплеталась у меня с литературой. Глубина и прелесть Белого и Блока не могли не открыться мне.* Именно поэзия Блока, материализовавшая в звуке и ритме слова постоянные природные динамические соотношения, нарушения равновесия и его восстановление, оказалась наиболее близкой Пастернаку по духу и тематике. Блоковская музыкальная стихия овладевания словом, превращавшая все сущности мира в игру света и тени и переплетающая их между собой, была родственна и живописному началу Пастернака, его свето-звуковому ощущению мира.

Неслучайно, что именно звук колокола — ***благовест*** — открывает книгу стихов Пастернака "Начальная пора" ("НП") и проходит через все его творчество как призыв к возрождению и весне (ср. у Блока: *Слышу колокол. В поле весна*). И *Ты* женского рода в своих появлениях и исчезновениях у Пастернака очень похожа на *Ты* "Прекрасной дамы" Блока, являющейся в откровениях и во сне (ср. *Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла, И сон, как отзвук колокола, смолк* ("Сон")). Звуки ***колокола*** дополняются в книге "НП" *кликом колес* и *свистками* поезда, который *метет по перронам Глухой многогорбой пургой.* Если быть точными, то вторым музыкальным инструментом Пастернака оказывается символическая ***лира*** (*Когда за лиры лабиринт Поэты взор вперят*), а также *стовольный строй* Эдема. И идея волнообразно закрученного лабиринта, получающая воплощение в ракушке (*раковины ли гуденье?*), вырастающей из морской стихии, в верблюде-небосводе (*верблюдом сквозь ушко иглы*), либо в метели *завитой, как улитка, зимы*, становится постоянной у поэта при передаче зарождения звука. Инвариантно и природное происхождение всех "музыкальных инструментов" Пастернака — они проделывают как бы обратный путь в природу, отражаясь в ней.

Так, звук-крик Венеции-венецианки становится "подобьем" нотного знака и висит *трезубцем скорпиона Над гладью стихших* ***мандолин.*** Здесь в стихотворении "Венеция" звуковой мотив превращается из абстрактной категории сначала в знак, а потом в природный субъект, и колебание между реальностью и воображением прежде всего обнаруживается в идее рождения музыкального начала. "Распространение звуковой волны, — пишет Б. Арутюнова [1989: 264], — дается в пространстве и во времени. Стены зданий и "большой канал" продолжают этот звук в эхо. Дальше звук проходит через ряд зрительных превращений в результате его представления через объекты, находящиеся в поле звуковой волны". Отсюда

отражение звука в щипковом инструменте, сливающимся с гладью воды: первоначально "одинокий аккорд" был уподоблен звуку *гитары* (1913), как позднее и в "ОГ", потом отражен в ***глади мандолин*** (редакция 1928 г.) так, что создается звукообразность процесса отражения: *-лад'-/-дал'-* , а целиком словосочетание становится анаграммой *гондолы*. И каменная "баранка" Венеции сама служит "отражательным" лабиринтом звука, распространяя его "вдаль" по воздуху, пока стихает его "лад".

Далее в книге "Поверх барьеров" ("ПБ") звук опять связывается с ***колоколом на перекладине дали***, где ономатопоэтический "лабиринт" слова *колокол - ко(л)-ло(к)-кол-* отражается в *пере-к-лад-ине дал-и* (то же *-лад'/дал'-*) и в "крутящемся щебне метели". Это — *Серебряный слиток глотательной впадины, Язык и глагол ее — месяц небесный* при звонком варианте линии *гла-/гла-гол* ("Дурной сон", 1914). Позднее в прозе "ОГ", где Пастернак вспоминает, как ему в Марбурге явилось сновиденье о войне, появятся те же зримо-звуковые представления о ***колоколе***: *Сонной дорогой в туман погружались **висячие языки колоколен**. На каждой по разу ухал **одинокий колокол**. Остальные дружно безмолствовали всем воздержанием говевшей меди.* Затем звук у поэта приобретает статус "Раскованного голоса", который *в единоборстве С ме-те-лью лю-тей-шей из **лю-тен**, ‹...› на черствой узде выплывает из му-ти.* Этот голос поет о том же, "О чем поет ветер" Блока, и затем снова откликается на "звон" колоколов и "Зов метелей" в Рождество с 1918 на 1919 год в цикле "Болезнь" книги "Темы и вариации" ("ТВ").

В стихотворении "Я понял жизни цель и чту..." звук ***колокола***, вписанный в апрельский пейзаж метонимически, прослеживается от "кузнечных мехов" до пальцев "кузнеца", а далее *церковный зык* уже взвешивается *звонарем* на фоне капели и поста. В "Весне" уже лес уподоблен ***стальному гладиатору органа***, а апрельские почки на деревьях "заплывшим огаркам" свечей. Иными словами, мы как бы попадаем во "внутренность собора", на самом деле находясь в мире природы. Однако в ассоциациях остаются и связующие звенья между кузнечным делом, кузнечными мехами и мехами органа, наравне с тем, что перенос "природное" — "рукодельное" обнаруживает аналогию между движением воздуха, колышащего деревья, и воздуха, раздувающего мехи органа (или кузнечные мехи), а также между "гортанями птиц" (*Лес стянут по горлу петлею пернатых Гортаней..*). и металлическими трубами органа. Сама же тема *кузнеца-звонаря* у Пастернака все более приобретает "природное" звучание, и в "Теме с вариациями" она обнаружится в *звоне уздечек*, в *акценте звонков и языка*, в которые вслушивается *скакун-кузнечик*.

Но пока в стихотворении "Стрижи" книги "ПБ" "голубая прохлада", подобно "раскованному голосу", прорывается *из горластых грудей И льется, и нет с ней сладу.* А в стихотворении со значимым заглавием "Эхо" уже "звездная гладь" льется из песни в песню соловья-певца ночи, и получает звуковое и световое отражение в *полнодонных колодцах* и *корнях* деревьев: *Но чем его песня полней,* ‹..› *Тем глубже отдача корней, Когда она бьется о корни.* Комбинаторной памятью глагол *бьется*, относящийся в мире поэта прежде всего к *душе*, здесь соприкасается с *корнями* и *песней*, бьющейся "железной цепью" о сруб дерева. В "Импровизации" (перв. "Импровизация на рояле") стая птиц по комбинаторной памяти слова превращается в *стаю клавиш* (ср. лат. clavis 'ключ'), а по звучанию в *хлопанье крыльев, плеск и клекот.* Ночью эти клавиши похожи на *крикливые, черные, крепкие клювы*, а *рулады в крикливом, искривленном горле* отражаются в *гортанях запруд*, так что волны снова оказываются резонатором "лабиринта" звука.

Можно сказать, что вся целиком книга "Поверх барьеров" отражает первый музыкальный пик поэзии Пастернака (второй приходится на книгу "Второе рождение" ("ВР")), и на этом "пике" эта "музыка" как бы внешне, в эксплицитном выражении, преодолевается. Кульминацией же звукового начала в книге является "Баллада", где музыкальный ассоциативный ряд организует всю композицию стихотворения. Тут впервые среди природных источников звука появляется человек-музыкант (*Здесь жил органист...*), музыка называется "музыкой" и связывается с идеей "полета" и "отделения от земли". И здесь на этой вершине в Пастернаке как раз возобладает поэт над музыкантом. "Рост" поэта ускоряется благодаря силе музыкального "сцепленья" (*Открылась мне сила такого сцепленья, Что можно подняться и землю унесть*), связанного с именем Шопена и с воспоминаниями о матери. При этом "свет" фонарей, отражаясь, "набивается" ***на гул колокольных октав.***

Сама музыка, хотя основное время "Баллады" — август, опять связывается с зимой: *И плотно захлопнутой нотной обложкой Валилась в разгул листопада зима.* Метаморфоза "зима"-"нотная обложка" такова, что *ей* следующей строфы относится к обеим частям преобразования: *Ей недоставало лишь нескольких звеньев, Чтоб выполнить раму и вырасти в звук.* Связь же *снега* с *нотным текстом* и *рамой* становится постоянной у поэта и повторяется затем во "ВР", где *рама* снова открывается: *Окно, пюпитр и, как овраги эхом, —* ‹..› *Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней В ветвях,* ‹..› *И синий лес висячих нотных линий.* Музыкальное начало "сцепляется" в "Балладе" и со всем кругом основных тем поэта: идеей 'роста', 'бегом коня', олицетворяющим синкретическое музыкально-поэтическое

творчество, 'глазом-зеркалом', отражающим несметный "ломящийся" мир (*И музыкой — зеркалом исчезновенья Качнуться, выскальзывая из рук*), идеей творческого 'полета', 'женщиной-матерью', 'дождем' и 'снегом', падающим как знамения с неба, 'деревом', 'ветром' и 'парусом' воображаемого 'корабля', и, наконец, с центральной триадой мира Я — Бог (отец) — Сердце (душа).

Из "Баллады" мы переносимся в пространство "Мельниц" — символа "солярного колеса". И здесь происходит возвращение к изначальному звуку, связанному с глаголом *бить* и идеей *света*: *И брешет пес, и бьет в луну Цепной, кудлатой колотушкой* (*к-ла-кала*). Идея 'рукоделия' в 'ветряных мельницах' соединяется при этом с *лунной исповедью* губ, а музыкальная идея — с *мельничными тенями и пеклеванными выкликами*, в которых в единый *жизни умолот* попадают и *паровозы*, и *подковы*, и *облака*, *И судьбы, и сердца и дни.* По звуковой же памяти слов *пеклеванные выклики* крылатых "Мельниц" связываются с птицами "Импровизации" (*крикливые клювы, плеск, клекот, искривленные*) и *клестом*, брызжущим "зерном" в стихотворении "Счастье": *По **клетке** и влюбчивый **клест** Зерном так задорно не брызжет, Как жимолость — россыпью звезд.* Так "поэзия" Пастернака "растит" *себе пышные брыжи*, "вбирая" *облака и овраги*, и "игра" идет на одних и тех же "клавишах-ключах".

Ту же "игру", и те же *всплески* можно подслушать и в стихотворении "На пароходе". Здесь у поэта те же природные собеседники (*Вы к былям звали собеседника, К волне до вас прошедших дней, Чтобы последнею отщединкой Последней капли кануть в ней*), что и в "Весне", где *птицы цедят ‹...› Ледяной лимон обеден Сквозь соломину луча.* И *шепот*, который "родился прежде губ", звучит и в *жерновах*, в *валах несчастной шестерни*, в *шелесте листьев*, в *шепоте хлопьев.* Так *шепелявят рты примет*, *И что-то большое, как осень однажды (Не завтра, быть может, так позже когда-нибудь) Зажжется над жизнью, как зарево, сжалившись Над чащей. ‹...› Над шумом, похожим на ложный прибой прожитого* ("Из поэмы"). Это огласованное на ***ж*** "что-то большое" станет поэтической книгой "Сестра моя — жизнь" ("СМЖ"), в которой вся "музыка" будет отдана во власть силам природы.

В заключительном же стихотворении книги "ПБ" — "Марбурге" появляется еще одно "подобье" музыкального инструмента — *девственный, непроходимый **тростник**, Нагретых деревьев, сирени и **страсти**.* "Тростник", помимо "хаоса зарослей", связан и с одним из первых музыкальных инструментов — ***флейтой*** и с поэтом — "***мыслящим тростником***" (Ф. Тютчев). Именно этот "тростник" "нагретой страсти", омытый поэтическими "слезами-дождем", и "брызнется" в "СМЖ" на "грядку" "Определения поэзии": *Это — сладкий*

заглохший горох, Это — слезы вселенной в лопатках. Это — с пультов и флейт — Фигаро Низвергается градом на грядку. Здесь у Пастернака, как и в начале "музыки" человечества, "зерна гороха" будут регулировать силу звука "флейты", чтобы она в *чахотке* не стала *дохлой*: *И горлом, и глазом, назад По-рыбьи наискось задранным! Трепещущего серебра Пронзительная горошина, Как утро, бодряще мокра, Звездой за забор переброшена* ("Свистки милиционеров"). Так "упругие ритмы" футуризма "навзрыд" вырываются наружу, образуя ряд взрывных звуков с огласовкой на ***р***: *гор-рыб-дра-треп-ереб-про-гаро-тро-дря-кра-бор-ере-бро-*.

Переход музыкального начала в мир природы, который мы наблюдаем в "СМЖ", был подготовлен стихотворениями, не вошедшими в основное собрание сочинений, но написанными одновременно с книгами "НП" и "ПБ". Они раскрывают, что у Пастернака всякое растение, прежде всего "трава", наделены "певучестью", которую растительный мир тянет корнями из земли и листьями и зеленью из солнца и звезд. И в этой "преображенной в пути" у Пастернака *Земли последней певучести* "звучат" и "растут" в одном хоре с травами и ***арфа*** (*И сумерки — их менестрель, что врос С плечами в печаль свою — в арфу*), и ***свирель*** (*Распутывали пастухи Сырых свирелей стон, И где-то клали петухи Земной поклон*), и ***стоглавый бор-хор***. Звук в мире поэта всегда синтезируется в вышине, а затем отражается в земле и воде. Музыкальным символом "синтезированного звука" общего "хора" вселенной является "колокол", соединяющий "город" и "за-город": *Многодольную голь колоколен Мелководный несет мельхиор* (*ого-дол'-гол'-колокол'-ме-лко-мел'-хиор*).

На такой же "вышине" у Пастернака оказывается и женщина, спускающаяся к поэту с неба, и внутренний диалог с ней в "Скрипке Паганини" собственно и подготавливает ту музыку, с которой нельзя "разлучить" *приросшую душу-песню* "СМЖ": *Я люблю тебя черной от сажи Сожиганья пассажей, В золе Отпылавших андант и адажий, С белым пеплом баллад на челе, С загрубевшей от музыки коркой На поденной душе....* Так, сгорая, "песнь души" может превратиться в "Apassionata", где *одинок, как ужас, Ее восклицательный знак* (1917). Эту "ужасную" возможность и "скрыл" Пастернак за пределами основного корпуса стихотворений.

В пределах же развития основной линии в книге "СМЖ" число "рукодельных" музыкальных инструментов сокращается за счет значительного увеличения числа "природных" (ср. название первого раздела книги "Не время ль птицам петь"). Природное начало обнаруживается не только у ***флейты***, но и у ***свистка***, который превращается в "рыбку" и "пронзительную горошину". Но прежде, чем лирическому субъекту придется услышать флейту Фигаро, а также

"спеть" голосом Дездемоны и Офелии *псалом плакучих русл*, ему необходимо вслушаться в "тишину", чтобы "обдать и оглушить мирами": ***Тишина — ты лучшее, из того, что слышал.*** Только тогда можно дать "определения" поэзии, душе и творчеству. "Определение творчества", следующее за стихотворением со значимым заглавием "Болезни земли", метонимически соотнесено со "страстью" автора "Апассионаты" — Бетховена. "Поэзия" же как ***двух соловьев поединок*** в союзе с "птенчиком-душой", становится в "сращенном содраганьи" *приросшей песнью*, противостоящей *здесь* (на земле) "сухости" и "глухоте вселенной". И звук *л* в "Определении поэзии" (*налившийся, щелканье сдавленных льдинок, леденящая лист, соловьев, сладкий заглохший, слезы вселенной в лопатках, глубоких купаленных доньях, ладонях, вселенная, глухое*), составляя аккорд с ***флейтой***, смягчает *с* ***пультов*** силу футуристического ***р***, чтобы отразиться эхом в ***листе*** "Определения души", который похож на ***шелк*** и ***пугливей щегла***. Однако ***р***, согласно определению *душа-груша*, "здесь" *безраздельно* от *л* (*безраздельном, предан, расстался, сумасброд, ветра, предан, не затреплет, отгремела в красе, родину, буря, приросшая, прорываться, наречье смертельное, содроганью сращенному*) — ведь "Болезнь земли" состоит как раз в том, что *гром изумлен болью* "стихов". "Поединок" ***р/л*** продолжается и в *кипящем белыми воплями мирозданье*, и в *грозе* святого *лета*, давшего подзаголовок книге: *Они с алфавитом в борьбе Горят румянцем на тебе.*

Музыкальной вершиной "СМЖ" является стихотворение "Заместительница", где звучит Ракочи — венгерский марш Ф. Листа, а затем вальс. С "заместительницей" "Сестры моей — жизни" — Еленой — и связаны музыкальные "страсти разряды" Пастернака, и сама она *По пианино в огне пробежится и вскочит*, подобно "Бабочке-буре" или "скакуну". И рисунок "танца" героини вносит в книгу, хотя и с оператором "не", "шипящие" звуки, которые постепенно заполняют собой ее пространство.

После этого музыкального прохода (почти "до гор": *Не он, не он, не шепот гор*), начинается раздел, который называется "Песни в письмах, чтобы не скучала". Он открывается стихотворением "Воробьевы горы", где на фоне *белого кипня* "в выси" и лета, *бьющего ключом*, слышится ***низкий рев гармоник***. Динамика движения этого "рева" предстает в тексте как *Подымаем с пыли, топчем и влечем*, то есть как вовлечение в танец. Это бесконечное движение "то вниз, то ввысь", *колышащее душу*, заканчивается "Распадом", в котором *всполошенный* "воздух степи" *замер, обращаясь в слух*, не в состоянии "прикорнуть", так как *ночь, шатаясь на корню, Целует уголь по утру.* И далее в "Романовке" мы и попадаем в эту "***Душную ночь***" и "Еще более ***душный*** рассвет", когда уже "замирает" сам поэт,

которому "не спится". И здесь его уже бросает не вверх/вниз, а из "жара" в "холод" так, что раскалывается песня: *И песни колотой куски, Жар наспанной щеки и лоб В стекло горячее, как лед, На подзеркальник льет.*

В следующем разделе "Попытка душу разлучить" эта "песня" оказывается *жалобой смычка*, и в ней *мысль* проясняется *как стон.* Затем звучат *звонки* и *свистки* поезда, возвещающие разлуку, и поэт возвращается в Москву, где *говор мембран* города напоминает ему о Елене и лете, и *черных именах духоты*, которых *не исчерпать*. Так рождается стихотворение, обращенное "Елене", где борются звуки ***ш/ж*** (*Плачь шепнуло. Гложет? Жжет? Такую ж на щеку ей!)* и льющееся "еле-еле" *л* (*Дождик кутал Ниву тихой переступью осторожных капель*), и стихотворение "Лето", где время определяется не по "ходу часов", а по ***звону цепов***, получающему звуковое отражение в строках о себе: *С восхода до захода Вонзался в воздух сном шипов, Заворожив погоду* (*свос-вонз-воз-сно-заво*). А затем после "захода" время находится уже во власти ***цикад***. В "Послесловьи" музыка уже опять *в слезах*, как и в "Определении поэзии", но "песнь", по Пастернаку, "не смеет плакать". Эта же мысль прозвучит на следующем круге в книге "Второе рождение", где "рождая рыданье", но "не плача", поэт приходит к строке со знаком вопроса — *Не умирать, не умирать?* ("Опять Шопен не ищет выгод..."). Ответ дает сама "песнь", которая "возвращает" поэта к "Сестре моей — жизни": *Так пел я, пел и умирал. И умирал и возвращался....*

В книге "Темы и вариации" все темы "музыки" вновь повторяются по кругу в различных вариациях, в сближениях и разрывах, во взлетах и падениях, вопросах и ответах. Сама же "поэзия" здесь уподобляется вечному движению поездов из пригорода в город и вновь в предместье, где тучи *в рельсовом витье двояся, — Предместье, а не перепев — Ползут с вокзалов восвояси Не с песней, а оторопев.* В центре "ТВ" снова ***сплошной поток шопеновских этюдов***: *Опять депешею Шопен К балладе страждущей отозван.* Ведь музыка, как и поэзия, — живительная влага, и пианист-поэт "тянется" за ней, как за *походной флягою, Военную карту грозы расстелив, К роялю обильному влагой Огромного душного лета столиц* ("Пианисту приятно шныряньe ветошниц...").

Рояль связан и с воспоминанием о "Разрыве" с любимой, когда ***музыка*** уподоблена ***пене*** (*Рояль дрожащий пену с губ оближет*) и *десять пальцев муки* хранят борозду *Крещенских звезд, как знаков опозданья В пургу на север шедших поездов.* Сама же тема разлуки звучит как ***реквием лебединый***. Клавиатура пианино "Заместительницы", ломающей *пальцы* и *костяшки*, вновь всплывает в стихотворении "Клеветникам" из раздела "Я их мог позабыть", она не дает

ничего "забыть" (*Что вдавленных сухих костяшек, Помешанных клавиатур, Бродячих, черных и грустящих, Готовых месть за клевету!*), и в клавишах "клевещет" *веселый звон ключей*, возвращающий нас по звуку к *лебединому гаму* "стаи клавиш" "Импровизации". Так становится понятным, что ***рояль*** — самый "свой" инструмент для Пастернака, остальные инструменты, как ни родственны поэту, все же находятся во внешнем пространстве, откуда пианист ловит "зов", "звон" и "звуки".

Звук и зов, зарождаясь в тишине, и вызывают к жизни музыкально оформленные воспоминания, при этом антиномии "тишина-звук" и "память-беспамятсво" снимаются. Во внешнем мире образуется *наиглушайший орган забывшихся пространств* и *беспамятно звонкий покой*, и *ожиданье* сменяет *крик* на *эхо другой тишины*.

Звуковые колебания открытого пространства, в первую очередь, снова связаны с ***колоколами*** Москвы, синтезирующими в своем звучании разнообразные голоса целого оркестра и вызывающими многочисленные литературные реминисценции. Так, Пастернак в цикле "Болезнь" уделяет особое внимание колоколам Ивана Великого, как за век до него Лермонтов (которому посвящена "СМЖ"). *Звон колоколов* уподоблен и слит Пастернаком с океанской и снежной стихией по своей великости: *Вдали в Кремле гудит Иван, Плывет, ныряет, зарывается. Он спит. Пурга, как океан В величьи — тихой называется.* Такой язык иносказания задан Лермонтовым в "Панораме Москвы" (1834), где поэт XIX века пишет о Москве, что "как у океана, у нее есть свой язык, язык сильный, звучный, святой, молитвенный". Пастернак же буквализирует *язык океана* в колоколах — ведь колокола в его идиостиле обладают *ртами* и *языком*, а их звук уподоблен *громкой тишине* рождения поэтического смысла. У Лермонтова "согласный гимн" московских колоколов подобен "чудной, фантастической увертюре Бетховена, в которой густой рев контрабаса, треск литавр, с пением скрипки и флейты, образуют одно великое целое; — и мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!" У Пастернака в "Болезни" как раз и появляется "Дух в креслах" как *ответ на взыванье чьего-то ау*, и метель успокаивается. Если учесть, что в то время Лермонтов, по воспоминаниям Пастернака, являлся к нему как олицетворенный "дух поэта", то перекличка двух текстов покажется убедительной. Тем более что текст "Болезни" прямо следует за "Темой с вариацией", посвященной пушкинской "свободной стихии". Поэтому в целом книги "ТВ" нет "согласного гимна", как у Лермонтова, и кроме колоколов там зву-

чат и звуки *сирен* и *шабаш скал*, и вихрь *свистит в ушах*, отражаясь в *свисте строф* и в лиловом цвете *прелюдий* "угасших язычеств".

Но именно так звучит шестая "Патетическая" симфония Чайковского, и "полные печали фразы фагота", слышимые на фоне "си и ми контрабасов", вводят в мир "душевных смятений, жестоких страданий, страстей, взлетов, воспоминаний" [Андронников 1991: 32]. Вихрь музыки изнутри, из залов, из "Патетической" Чайковского вырывается на улицу (*И Чайковский на афише Патетично, как и вас, Может потрясти, и в крыше, В вихорь театральных касс*). И все "вещи" внешнего мира оказываются в **порывисто-разрывистом** музыкальном движении, "когда у них есть петь причина": *Вода* ***рвалась*** *из труб, из луночек;* ***Разрывая*** *кусты на себе, как силок, «...». Бился, щелкал, царил и сиял соловей; Похож и он* [сад] *на тень гитары, С которой, тешась, струны рвут....* Эту музыку "разрыва", слитую с "жаждой" прощания с любимой, Пастернак впоследствии описал в "ОГ": *Она была потребностью в большой каденции, расшатывающей больную музыку до корня, с тем чтобы вдруг удалить ее всю одним рывком последнего аккорда.* Лишь к концу лета — символической поэтической "осенью" — звук успокаивается, становится **прозрачным** (*Не движутся дни, и казалося, вынут Из мира прозрачный, как звук, небосвод*) и его "пьет" и "тянет" поэт, как птица звезды: *Пил, как птицы. Тянул до потери сознанья. Звезды долго горлом текут в пищевод, Соловьи же заводят глаза с содроганьем, Осушая по капле ночной небосвод.* Также в конце "Темы с вариацией" вслушивается в "звон уздечек" ветра *мечтательный, как ночь, кузнечик.*

В "Стихах разных лет" снова слышится отрывистый звук гитары (*И ночь, гитарой брякнув невзначай, Молочной мглой стоит в иван-да-марье* ("Любка")), пенье улиц 1905 года (*Их пенье составляло пену В ложбине каждого двора*), а колокольни оказываются *В заботе об отнявшемся набате.*

Далее следуют поэмы, прежде всего "Высокая болезнь" ("ВБ"), где звук уже "отнимается" не только у ***колоколов***, как в "Зачатке романа "Спекторский", но и у ***органа***, уподобляемого ***вокзалу***: *Звук исчез За гулом выросших небес.* В "ВБ" *вокзал-орган*, прощаясь с лирикой и музыкой, спорит *дикой красотой С консерваторской пустотой Порой ремонтов и каникул,* а песнь, сливаясь со снегом, тифом и "лихолетьем", превращается в *Недвижно лившийся мотив Сыпучего самосверганья.* Лирика окончательно превращается в *музыку во льду*, в *музыку чашек, Ушедших кушать чай во тьму,* — то есть ***музыку мысли***, лишь ***наружно сохранявшую ход.*** И эта "музыка мысли" уходит в воспоминания детства в поэме "905 год", где еще жив Скрябин: *Открыт инструмент. Сочиняй хоть с утра....* В историческом же круге "905 года" звучат лишь ***барабанная дробь, рыдания***

женского альта и *"Вы жертвою пали в борьбе роковой"*. И на фоне этих звуков *Стало слышно, Как колет мороз колокольни* (ср. *песни колотой куски* в "СМЖ"). То же "пенье" в "день погребенья" в поэме "Лейтенант Шмидт" приносит ветер (*О ветер! О ада исчадье!*), оставляя *"из всех связей на свете" одни междометья*. Лишь только ближе к концу поэмы, когда проливается дождик — "первенец творенья" Пастернака, *Спит и ломом бьет по сини, Рты колоколов разиня, Размечтавшийся в унынье Звон великого поста*. Сама же история Шмидта кончается Голгофой.

Однако "колокольный дождь" поэмы "Лейтенант Шмидт" все же *рухнул вниз не по-пустому*, и в поэме "Спекторский" вновь открываются двери лирике и музыкальному началу. Опять отворяются "черные ключи" (*Струится грязь, ручьи на все лады, Хваля весну, разворковались в голос*), *благовестом* среди *мги не плачутся, а поют* "снеговые крутни", *раскачивая в торбах колокольни*, и возвращается к музыке сам лирический субъект: *Едва касаясь пальцами рояля Он плел своих экспромтов канитель*. Рядом с лирическим "пианистом" слышится и женский голос: *Страдальчества растравленная рана Изобличалась музыкой прямой Богатого гаремного сопрано*. Вновь набирает силу "лиры лабиринт", который в "Волнах" книги "Второе рождение" задымится *громкой тишиной*, пройдет *верблюдом сквозь ушко иглы*, уйдет *в пены перезвон*, и поздоровается со всем возрожденным миром, *выгнувшись трубою* горизонта.

Во "ВР" музыкальное начало как раз достигнет второго пика, и *осень, дотоле вопившая выпью*, снова в стихотворении "Лето" *прочистит горло*, растворяясь в "океане бессмертия" Пушкина, как и в конце книги "Темы и вариации". В промежутке же между этими двумя лирическими состояниями обращает на себя внимание стихотворение "Трепещет даль. Ей нет препон..." (1924), в котором борются музыкальное начало *самообладанья*, паронимичное *"Балладе"*, и амузыкальное *самосверганья* "Высокой болезни". Эта борьба "опять" связана с именем Шопена и очень "своим" ***фортепьяно***: *При первой пробе фортепьян Все это я тебе напомню. Едва распущенный Шопен Опять не сдержит обещаний, И кончит бешенством, взамен Баллады самообладанья*. Таким образом, мы видим, что книга "Второе рождение" свидетельствует о музыкальном "выздоровлении": в ней новое *опять* уже связано с *опять не умирать* Шопена и музыкальным полетом ("Опять Шопен не ищет выгод..."). Этот единственный "выход из вероятья в правоту" затем повторится в романе "ДЖ", когда поэт Живаго начнет сочинять сказку о Георгии Победоносце, слыша *спотыкание конской иноходи одной из баллад Шопена* (ср. *Опять бежать и спотыкаться, Как жизни тряской дилижанс?*). Однако это "выздоровление" в самой книге происходит не

сразу, а постепенно, и сопровождается подъемами и падениями, обращением то к прошлому, то будущему. Так, в "Балладе", посвященной Г. Нейгаузу, знаменитому исполнителю фортепьянных произведений Шопена, в *разрыве туч*, в *обрывках арий*, в борьбе жизни и смерти происходит музыкальное освобождение от "земных оков": *Удар, другой, пассаж, — и сразу В шаров молочный ореол Шопена траурная фраза Всплывает, как больной орел.* Здесь болезнь преодолевается в природной "грозе" и после нее наступает очищение. Во "Второй балладе" звучит то же преодоление, только уже пролившееся через дождь и ветер и "кипение деревьев" как критическое состояние природы. Но если в первой балладе "ВР" звуки фортепьяно растворяются в *метели полночных матиол*, то "второй" раз уже звучит целый стихийный оркестр: ветер, дождь, кипящий сад уподобляются то звуку фагота, то набату колокола (*Ревет фагот, гудит набат*), а затем как бы дематериализуются (*На даче спят под шум без плоти, Под ровный шум на ровной ноте, Под ветра яростный надсад*). Само музыкальное начало во "Второй балладе" уподоблено откровению во сне, а преодоление критического состояния с возвращающимся мотивом раннего детства, временем первых "баллад" и "былин".

Музыка преодоления подхватывается далее ***арфой*** в руках Мэри-арфистки в стихотворении "Лето", где мировой прототип "Пира во время чумы" дополняется Пастернаком "Пиром" Платона. "Пир" Платона посвящен, в основном, любви как возрождающей силе, а главной его темой является достижение согласия между противоположными началами, которое, по мнению мыслителя, помогают установить медицина, музыка и поэзия (ср. образ доктора Живаго). И в строках "Лета", рифмующегося в книге с Лермонтовым, достигается преодоление рока и "смерти поэта" искусством, прежде всего музыкальным, что и оказывается "залогом бессмертия". Тема выздоровления и превращения мучительных воспоминаний в светлые звучит и в стихотворении "Годами когда-нибудь в зале концертной...", где она соединяется с именем Брамса, ***лужском интермеццо***, мотивами ***круга***, ***вращения вокруг дерева*** и ***детства***, которые приносит "немецкий мотив". В стихотворении "Окно, пюпитр и, как овраги эхом..." музыку возвращения к жизни снова исполняют "природные субъекты", влетающие через "окно" как бы в самую "душу" поэта, ее "детство". Одновременно поэтом музыкально-ритмически осмысливается понятие ***меры*** жизни, паронимически связанное со ***смертью***. Размораживание внутренней жизни находит отражение в "музыкальном" распахивании "окна" с двух створок alla breve на три — *в ритме трех вторых*. И лишь тогда поэт оказывается в состоянии сменить ***меру*** жизни-смерти (*И мерил я полуторною*

мерой Судьбы и жизни нашей недобор) на ***премьеру*** детства: *В душе ж, как в детстве, снова шел премьерой Большого неба ветреный пример.* Для него "воздух" и "Вертер" уже *не пахнут смертью*, как ранее в книге "ТВ".

Помимо символического ритмико-музыкального выздоровления во "ВР" происходит и иконически звуковое выздоровление. Мы имеем в виду стихотворение "Все снег да снег, — терпи и точка...", где восклицательные знаки из "Дождя" книги "СМЖ", как бы манифистирующие в тексте сам дождь (*!!!!*), озвучиваясь, превращаются в ***б*** и окончание *—л* условного наклонения (*Скорей уж право б, дождь пошел ‹...› Зубровкой сумрак **бы** закапал, ‹...›, бокалы, — грохотом вокабул, Латынью ливня оглушил*), которое "сливает" в ***бокале вокабул*** настоящее и будущее. *"Согласье сочетанья" л/б* достигается и в стихотворении "Любимая, молвы слащавой...", где оно уподоблено ***любви*** и "рифмованию" с природой. В них поэт также находит "залог бессмертья": *И я б хотел, чтоб после смерти, ‹...› Чтоб мы согласья сочетанием Застлали слух кому-нибудь Всем тем, что сами пьем и тянем И будем ртами трав тянуть.* В поисках "согласия" звуков и "рифмы" сама красавица *Вся рвется музыкою стать, И вся на рифму просится.* Тогда в рифмах "умирает рок", приходит ощущение "нового начала" (*И рифма не вторенье строк, Но вход и пропуск за порог*) и выздоровление (*Чтоб сдать, ‹...› **Болезни** тягость тяжскую*). Так, с "красавицей" в женском и "цветочном" обличии преодлевается *грусть одиноких мелодий* и через "дверь" и "окно" влетают семена божественного начала ("Кругом семенящейся ватой...", "Никого не будет в доме..." — перв. "Жизни ль мне хотелось слаще..." с нотным текстом), и сумерки наполняются "белыми материями": *Хлопья лягут и увидят: Синь и солнце, тишь и гладь. Так и нам прощенье выйдет, Будем верить, жить и ждать* (I вариант). Во втором варианте Ты *в чем-то белом* неопределенного рода вносит вместе с "тишиной" безмерность будущего: *Тишину шагами меря, Ты, как будущность, войдешь.*

"Шаги" вновь превращаются в "бег" в стихотворении "Опять Шопен не ищет выгод...". Шопена Пастернак называл "поэтом фортепьяно", и в этом "своем" инструменте сливаются для него со знаком вопроса "музыка" и "вера" (*Распятьем фортепьян застыть?*). Затем на последнем круге *рояля гулкий ритуал* уже окончательно сольется в своей символике с *колоколом*, и два самых любимых инструмента поэта окажутся на самом верху "колокольни": *Несли рояль два силача, Как колокол на колокольню* ("Музыка"). Здесь же во "ВР" *рояль* на одном уровне с *окном* и *соцветьями - подсвечниками каштанов*, а "воскресение" и "вознесение" еще не безусловны — им еще предшествует "падение на землю" XIX века: *Задев за белые*

веты, Разбить о плиты общежитий Плиту крылатой правоты <...> Всем девятнадцатым столетьем Упасть на старый тротуар.

С музыкой так же, как с поэзией, во "ВР" связана смерть (*Скончался большой музыкант*). Тогда звучит *похоронный марш* в *консерваторском портале*, и вновь немеет "орган", отражая в своем серебре "гром" полмира. Но и эта смерть преодолевается в книге "вечерним звоном" морозного дня (*Короткий морозный денек Вечерней венел рутинелью*) и все уносящим ветром (*...и вьюжная нежить Уже выносила ключи К затворам убежищ*). И вновь творчество "оживляет", и руки касаются клавиш — "ключей" бессмертия: *Ты дома подымешь пюпитр, И, только коснешься до клавиш, Попытка тебя ослепит, И ты ей все крылья расправишь.* Поэтому "весеннюю горою льда", когда "лед" музыки еще не полностью растаял, Пастернак велит "черным ручьям" — "ключам": *Родимые, струитесь.* И *печали час*, совпавший с *преображеньем света*, *ручьи поют романс* даже *о непролазной грязи*. Так постепенно происходит возвращение на ранние поезда" поэзии, при этом "весна" "Второго рождения", в которую вставлен "вал" "машины половодья", становится очень похожей на "Весну" 1914 года, где Москва "по пояс в светло-голубой воде" и "затоплена песнью": *Вода доходит в холода По пояс небосклону, Отходят рано поезда, Пруды — желто-лимонны.*

В книге "На ранних поездах" ("НРП") также совершается борьба "черного" и "белого", "весны" и "зимы". И здесь опять, как в книгах "Начальная пора" и "Поверх барьеров", за сценой отчетливо звучит музыка поэзии Блока, прежде всего стихотворений "Снег да снег", "Сочельник в лесу" и "Тишина в лесу". Последнее стихотворение более всего гармонирует с тональностью "Инея" Пастернака. *Торжественное затишье*, похожее на *четверостишье о спящей царевне в гробу*, которому Пастернак говорит *"Благодарствуй!"*, памятью слов обращено к "ствольному строю" Блока, где *деревья торжественным строем, Пред ясным лицом тишины Убеляются снежным покоем, Исполняются светлою силой Ледяной и немой белизны* (1912).

И мы снова попадаем в "зимние праздники" Рождества, Нового года, Святок, Крещенья: в книге Пастернака звучат *"Вальс с черновщиной"*, сливающийся с *полькой вдали* и *пеньем дверей*, и *"Вальс о слезой"*. Первый вальс, наравне с Рождеством, таит в себе все противоречия жизни (*Люди и вещи на равной ноге, Реянье блузок, пенье дверей, Рев карапузов, смех матерей, Финики, книги, игры, нуга, Иглы, ковриги, скачки, бега*), которые кружатся в едином "вальсе". Второй вальс более "праведный" и обращен своими "плодами" к вечности: *В золоте яблок, как к небу пророк, Огненной гостьей взмыть в потолок.* Именно после "Вальса со слезой" и происходит возвращение "на ранние поезда", где *Москва встречала нас во*

мраке, Переходившем в серебро, И, покидая свет двоякий, Мы выходили из метро. "Преображенье света" Пастернака закончилось — найден выход к свету. Наступает "Опять весна", где в борьбе с "чертовщиной" вновь *Льется без умолку бред торопливый Полубезумного болтуна.* Это ручей, *заливая преграды* и превращаясь *в лампу висячего водопада*, преображается в *Речь половодья — бред бытия.* Пенье же "Дроздов" "лудит" природную воду "луж" и отсчитывает "часы" и "равные доли" *огня и льда.*

Эта природная песня позволяет поэту даже военной зимой увидеть "проблеск света" русского искусства Чехова, Чайковского и Левитана ("Зима приближается"), и в звуки войны вписать *трещание кузнечиков* на лугу ("Разведчики"). Так, Пастернак приходит к "Ожившей фреске", где святой *Георгий* рифмуются со словосочетанием *птиц оргии*, и это удвоение звуков в пространстве монастырского сада вызывает по звуковой памяти слова представление об *органе "*Весны" "ПБ". И вся земля "гудит", *как молебен.* Вновь все земное пространство уподобляется собору, где идет служба, и становится неоспоримым "воскресенье" родины-земли. Это явно отражает первый вариант стихотворения, носящий это заглавие "Воскресенье": здесь *земля-молитвенница* лежит в в гробу трехдневье, а затем на третий день воскресает. Точно так же напишет о своем воскресении от лица "Я" Юрий Живаго, в стихотворных молитвах которого скрещиваются темы Георгия, Христа и "Гамлета" в "Гефсиманском саду". Сама же книга "НРП" заканчивается стихотворением с заглавием "Весна".

И сразу после книги "НРП" мы и попадаем в книгу "Стихотворения Юрия Живаго" ("СЮЖ"), открывающуюся стихотворением "Гамлет". *Гул затих*, и Я-Гамлет-Исус-Георгий ловит "эхо" мира *в далеком отголоске.* И первое, что слышит лирический субъект в своей книге — это голос "Марта": *Дробь капелей к середине дня, Кровельных сосулек худосочье, Ручейков бессонных болтовня.* А далее мы оказываемся "На Страстной", когда *еще так рано в мире*, что непонятно день это или ночь, сон или пробуждение: *И если бы земля могла, Она бы Пасху проспала Под чтение псалтыри.* И снова мы на молитве земли, и снова *колокола вторят с воли певчим, вода...вьет водовороты* и лес *на Страстях Христовых, Как строй молящихся стоит Толпой стволов сосновых. ‹...› И пенье длится до зари, И, нарыдавшись вдосталь, Доходят тише изнутри На пустыри под фонари Псалтырь или апостол.* И только под это пенье, растворяющееся в весенних голосах, *Смерть можно будет побороть Усильем воскресенья.* И тогда даже ночь предстает как "Белая ночь" с *славословьем грохочущим соловьев*, которое *Пробуждает восторг и сумятицу В глубине очарованной чащи.*

Наступает символическая "Весенняя распутица", когда ***звону подков*** коня всадника вторит вдогонку ***вода в воронках родников***, а ***соловей*** становится похожим на ***гулкий колокол набата***. Этот "колокол соловья" — природного певца и музыкального инструмента уподобляется и ***свисту соловья-разбойника***, и ***ружейной крупной дроби***. Он таит в себе что-то от "лешего", и именно он "отмеривает", как и в книге "ВР", *Размеренные эти доли Безумья, боли, счастья, мук.* Референциальная же память словосочетания *свист соловьев* возвращает нас к стихотворенью "Воскресенье", к тем его строфам, когда Георгий еще не "воскрес": *И вдруг он вспомнил детство, ‹...›, И монастырь, и ад, и грешников, И с общиною, по соседству, Свист соловьев и пересмешников. ‹...› Впервые средь грозы господней Он слушал у ворот обители О смерти, муках преисподней И воскресеньи и Спасителе.*

Затем в цикле "СЮЖ" вновь происходит избавление от "невоскресшего" музыкального начала "распутицы". Но до боя Георгия в "Сказке" и преображения "Августа" лирическому герою надо пройти еще "Хмель", "Бабье лето", "Свадьбу" и "Осень", которые полны *шума, свиста и гама, аккордеона и баяна, плеска ладоней, шума игры, топота хоровода.* И вдруг в разгар "Свадьбы" (в ожидании "жениха небесного") они все *канули, как в воду,* и *в необъятность неба, ввысь* взвились голуби. Осталась *Только свадьба, в глубь окон Рвущаяся снизу, Только песня, только сон, Только голубь сизый* (знак "святого духа"). Интересно, что в "Сказке" всадник перед боем смотрит "с мольбою" *ввысь небес*, а после боя силится проснуться, но "впадает в сон": *Сомкнутые веки. Выси. Облака.* Именно оттуда в стихотворении "Август" снова *утром рано* проникает солнце на подушку к спящему. Этому "свету без пламени" "осени, ясной, как знаменье", аккомпонирует "спокойный голос": *То прежний голос мой провидческий Звучал, не тронутый распадом.* Этот "прежний голос" и "отмеряет" вместе со "смертью-землемершею", смотря в лицо "Я", ему "яму по росту". Этот же "голос" прощается с "образом мира, в слове явленном".

А затем из "Августа" мы сразу переносимся в "Зимнюю ночь" с *метелью по всей земле* и со *свечой на столе*, которая подобна *рождественской звезде*, — в ней всей *"судьбы скрещенья"*. И в безличности белой снежной мглы *размах крыла расправленный* уподобляется *ангелу, вздымающему два крыла крестообразно.* Замыкается круг образной параллели в "выси небес": *Голубь (святой дух)* → *Всадник* → *Голос (смерть)* → *Ангел.* Далее же в "Разлуке" снова *в ушах с утра какой-то шум*, напоминающий "голос вод многих", и после стихотворения "Свидание" начинается евангельский цикл стихов Живаго ("Рождественская звезда", "Рассвет", "Чудо"). Но в "Чуде"

вновь наступает перелом, когда не "хватает свободы", чтобы "успели вмешаться законы природы", и поэтому в стихотворении "Земля" снова *с капелью говорит апрель* (месяц святого Георгия) о *смеси огня и жути*, и снова лирическое "Я" "на распутье". Наступают "Дурные дни", когда "Я-Он-Исус" вспоминает, как свеча *гасла в испуге, Когда воскрешенный вставал...* Затем следует партия "Магдалины", возвращающая нас к Страстям Христовым, и "к небу" уже *будет рваться крест.* Так происходит "дорастание до воскресенья" в "Гефсиманском саду". Так, "СЮЖ" замыкают третий музыкальный круг, начатый книгами "Второе рождение" и "На ранних поездах", суммируя их и в то же время повторяя логику первого музыкального круга.

В своей же музыке стиха он на третьем круге как бы повторяет не только Блока, но и его предшественника — Верлена, автора строки "Сестра моя — жизнь". В эссе, посвященном этому мастеру "преображенья", Пастернак писал: "В своих стихах он умел подражать колоколам, уловил и закрепил запахи преобладающей флоры своей родины, с успехом передразнивал птиц и перебрал в своем творчестве все переливы тишины, внутренней и внешней, от зимнего звездного безмолвья до летнего оцепененья в жаркий солнечный день". Эссе "Поль-Мари Верлен" поэт написал в 1944 году по окончании работы над книгой "НРП" и перед началом работы над романом "ДЖ". В нем он отразил и свой путь, в котором любое ощущение кипения, любви, утраты веры разлагалось лишь "до желаемой границы", чтобы "приведя мысли в высшую ясность", дать "языку ‹...› ту беспредельную свободу" и в то же время "не помешать голосу жизни, *рвущемуся из него*". Этот ясный голос жизни *рвался* из Пастернака так же, как из Верлена, принимая все возможные поэтико-музыкальные формы, в которых "действительность больше, чем у кого-либо другого, поступает у них наружу сквозь звук".

"Распогодь" третьего круга (*Что только-только распогодь — Смерть можно будет побороть...*) выносит на поверхность книги "Когда разгуляется" ("КР") "живое чудо" шопеновских этюдов, которые Пастернак назвал "исследованиями по теории детства" и "отдельными главами фортепьянного введения к смерти". Так же можно назвать и последнюю книгу стихов Пастернака. Однако стихотворение "Во всем мне хочется дойти..." хранит в памяти не только имя Шопена, но и Блока. Именно "исследования по музыке" последнего сказались на образной структуре этого стихотворения и именно они лежат и в основе идеи "русского сада" Пастернака. По Блоку, искусство рождается из "вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в

глубине народной души, души массы" [Блок 1932: 28]. И в музыке эти два начала неделимы, как соединение двух "электрических токов": *"все равно, что сад без грядок, французский парк, а не русский сад, в котором непременно соединяется всегда приятное с полезным и красивое с некрасивым. Такой сад прекраснее красивого парка; творчество больших художников есть всегда прекрасный сад и с цветами и с репейником, а не красивый парк с утрамбованными дорожками"* [Там же]. "Запаху преобладающей флоры", в котором у Пастернака доминируют "розы", посвящена другая наша работа [Фатеева 1996], здесь же скажем, что Шопен был понят Пастернаком именно как большой художник, который вторично (как бы через Скрябина) открыл для него музыку: *В стихи б я внес дыханье роз, Дыханье мяты, Луга, осоку, сенокос, Грозы раскаты. Так некогда Шопен вложил Живое чудо Фольварков, парков, рощ, могил В свои этюды.*

Цель каждого большого художника — *Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов.* И этот "зов" обнаруживается у Пастернака в "Июле": *Июль, домой сквозь окна вхожий, Все громко говорящий вслух.* Именно "июльский воздух" и приносит все "непостижимые запахи" русской флоры. Затем мир замолкает в "Тишине", когда *лось Выходит на развилье.* Эта "тишина" заворожена "полным благозвучьем" ручья в овраге, говорящим *почти словами человека.* Вспомним, что молодой, "растущий" поэт сам отождествлял себя с "лосем" "среди сада рогатого", когда в вихре зимы не мог понять обращенный к нему зов — *перл предвечного бреда* в *эхе другой тишины* ("Болезнь"). Затем наступает "размораживание", и его "ручьи", разворковавшиеся "в голос", поют о *бреде бытия*, и наконец, в книге "КР" остается лишь один "ручей", который *твердит то тише, то звончей,* заставляя молчать все вокруг: *деревья* стоят завороженные *в столбняке*, а *травы* и *цветы глазеют.*

От этих звуков и запахов леса мы попадаем на большой "простор земли" стихотворения "Когда разгуляется". Здесь "Я", подобно Гамлету (*Я ловлю в далеком отголоске*), слышит *далекий отголосок хора* природы, и сама вселенная наполняет "внутренность собора". И первым откровением у "алтаря", который слышит лирический субъект среди "дремучего царства растений" и "могучего царства зверей", оказывается — "Хлеб" — слово Христа. Слово "Хлеба" (*Что поле во ржи и пшенице Не только зовет к молотьбе ‹...› Что это и есть его слово...*) "перекликается" с петухами "Осеннего леса" точно так же, как "спокойный голос" "преображения" "Августа" ("СЮЖ") в "лесу кладбищенском": *С притихшими его вершинами Соседствовало небо важно, И голосами петушиными Переликалась даль протяжно.* "Петух" — первая по частоте "домашняя"

птица у Пастернака — она одного корня с глаголом "петь", и в то же время именно "петух" в Евангелии определяет "отречение-неотречение от Христа". Здесь в книге "КР" голоса петухов создают сквозное "эхо" и заставляют лес и солнце "открыться настежь" и снять свои "опасенья": *И вот за петухом петух Отметят глоткою, как вехой, Восток и запад, север, юг. По петушиной перекличке Расступиться к опушке лес И вновь увидит с непривычки Поля и даль и синь небес.* И тогда стихают *песни и пьяный галдеж*, и "Ночной ветер" хочет *кончить... мировой В споре с ночью свои несогласья.* И в этом общем "эхе" жизни сливаются *гордая лира* Польши (Шопена, Мицкевича) и *язык грузинских цариц и царевичей Из девичьих и базилик*, и весь кавказский цикл русской литературы. Это "эхо" и есть язык Благовещенья: *Как будто весной в Благовещенье Им милости возвещены Землей — в каждой каменной трещине, Травой — из-под каждой стены.*

Далее из "Ночи", где "художник" определяется как "вечности заложник У времени в плену", мы попадаем в "Ветер" Блока, предвещающий *Большую грозу, непогоду, Великую бурю, циклон.* "Развязка" этой бури, ее "огневые штрихи" и наполнили поэзию Блока, в которой слились "две музыки", "два электрических тока". Затем "Дорога" книги "КР", все время рвущаяся *вверх и вдаль*, приводит нас "в больницу" ("В больнице"), где лирический субъект перед смертью обращается к Богу. Это обращение переходит в "Музыку", где ***рояль*** (ср. *распятье фортепьян*) поднимается ввысь "над ширью городского моря", *Как с заповедями скрижаль На каменное плоскогорье.* И "инструмент" поэта уже находится не в свисте, шуме, гаме житейского моря, а над всем этим. Происходит возвращение художника из внешнего мира во внутренний (*Вернувшись внутрь, он заиграл ‹...› Гуденье мессы, шелест леса*) и его "вознесение". Такая музыка аналогична свету "свечи" ночью и откровению "сна": *Так ночью, при свечах, взамен Былой наивности нехитрой, Свой сон записывал Шопен На черной выпилке пюпитра.* А затем, "опередивши мир На поколения четыре" музыка через "окна" вновь вырывается во внешний мир: звучит "Полет валькирий" Вагнера и "патетическая" мелодия Чайковского, приносящие "очищение". Эта же мелодия торжества *игры и муки* звучит и в "Вакханалии" на фоне "света и службы" у Бориса и Глеба, и это та же музыка *игры и муки*, которая во оставляет, как в молодости, *Клочья репертуара На афишном столбе.* Эта мелодия и есть "Сестра моя — жизнь" (*Все в ней жизнь, все свобода*), не вписывающаяся ни в какие заранее очерченные рамки (*Словно выбежав с танцев, И покинув их круг*). Это — женская "валькирическая смежность" [Переписка: 392] поэта.

Снова происходит возвращение из мира людей в мир природы, и за каждым "поворотом" поэта оказывается новая "птичка", которая *верит, как в зарок, В свои рулады И не пускает за порог Кого не надо.* И тогда, "как птице", *Я* Пастернака *"отвечает эхо"* и целый мир *"дает дорогу": Щебечет птичка под сурдинку С пробелом в несколько секунд. Как музыкальную шкатулку, Ее подслушивает лес, И подхватывает голос гулко И долго ждет, чтоб звук исчез* ("Все сбылось"). Этот "лес", который подхватывает *голос гулко (*подобно *гулкому ритуалу рояля* и *гулкому колоколу набата*), и прошептал лирическому *Я* поэта *"Мой сын"* в начале пути ("Когда за лиры лабиринт..."). На завершающем круге "деревья" этого "леса" *по краям борозд* "пахоты" *единым духом* уже *выпрямились во весь рост* ("Пахота"). А через "пахоты" и "леса" *На всех порах несется поезд,* уподобляемый "поэзии", который подвозит к "старому вокзалу" *Новоприбывших поезда.* Этот "вокзал", сопоставленный Пастернаком в поэме "Высокая болезнь" с "органом", для каждого поколения "новоприбывших" становится своей точкой пересечения путей поэзии, ее тем и вариаций.

Так, музыка в мире Пастернака становится "шире музыки", как и значение Шопена. Музыка строит вселенную поэта, ее круги и вечно "возвращающиеся мотивы". В рядах музыкальных ассоциаций Пастернака рождаются и пересекаются все голоса природных стихийных субъектов, но выше всех голосов, выше рояля, колоколов и "леса органа" звучит голос самого Творца этого, созвучный "голосу Жизни": *Мир это чудо, Явное всюду, В благословенье славит творца. (...) В этом напеве Слышны деревья, Одурью грядок пахнущий сад. Свежесть рассвета, Шелесты леса, Ропот прибоя, роз аромат* (Из перевода стихотворения А. Церетели "Песнь песней").

Литература

Андроников И. К музыке. М., 1992.

Арутюнова Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Пастернака // Boris Pasternak and his times: Selected papers from the second international symposium on Pasternak / Ed. by L.Fleishman. Berkeley, 1989.

Блок А. Собрание сочинений. М., 1932, т. 1.

Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.

Фатеева Н.А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля. АДД. М., 1996.

Е.В. Красильникова

«СКОРО ПРОСНУТСЯ ДЕРЕВЬЯ»

Среди поэтов, близких к В. Хлебникову, всегда называют имя Н. Заболоцкого. Эта связь особенно заметна в ранний период (выражена в прямых высказываниях Н. Заболоцкого, в поэме "Торжество земледелия", в стихотворении "Вчера, о смерти размышляя..."), но еще недостаточно изучена. Существует пока только одна работа, посвященная сопоставлению словарей и образов сравнений у двух поэтов. Это диссертация Е.А. Цыб [1995], выполненная под руководством В.П. Григорьева.

Нашу статью мы хотели бы посвятить семье слов, очень важной для мира Заболоцкого и связывающей его с миром Хлебникова. В.П. Григорьев писал о словаре В. Хлебникова: "Несомненно, особо значимы и слова-образы: «...» коромысло, игра, петь и песня, сон, девы и юноши..." [Григорьев 1990: 159]. Среди выделенных слов — слово *сон*, занимающее особое место и в мире Н.А. Заболоцкого. Оно многозначно. *Сон* 1 и *сон* 2 соотносятся в гнездах как имя действия и состояния с глаголами *спать, спится (не спится), (заснуть) засыпать, проснуться, просыпаться и присниться,* с прилагательным *сонный, полусонный, бессонный,* с существительными *в полусне (*ближе к наречию) и *сновидение.*

Слово *сон* выступает в некоторых стихах как образ сравнения:

Тяжелая тревога в трех сердцах растаяла, *как сон*; *Как сон* земли бла- ополучной, парит на крылышках мораль; Спой мне, тетя Мариул., песню легкую, *как сон*; И опять мы *как будто во сне*, полетели из мира печали на высокой и легкой волне.

В стихотворении "Летний вечер" природная ситуация вечернего успокоения реки приравнена к сложно развитому образу. Река — "как девушка в вечернем полусне". Ей — девушке — и уже сквозь сон предчувствие рисует / Восторг и пламя августовских дней".

Более сложная аналогия встречается в стихотворении "Посмотри, как весною в Мисхоре", где уподоблением связаны строки "Разрушая окраины скал" и "Разрушая последние сны".

Посмотри, как весною в Мисхоре,
Где серебряный пенится вал,
Непрерывно работает море,
Разрушая окраины скал.

Час настанет, и в сердце поэта,
Разрушая последние сны,
Вместо жизни останется эта
Роковая работа волны.

Тема "сна" занимает особое место в системе понятий, создающих мир Н.А. Заболоцкого. Она присутствует во многих стихах, прежде всего несущих эту тему прямо в заглавии: "Сон", "Фигуры сна", но кроме того в стихотворениях "Поход", "Пир", "Детство Лутони", "Меркнут Знаки Зодиака", в поэмах "Птицы" и "Последняя любовь". Два основных значения: сон, противоположный бдению и сон, соответствующий по значению слову "успение". Эта тема непосредственно выражена в стихотворении "Когда бы я недвижным трупом...". Стихотворение — "мировоззренческое". В нем выражена мысль о непрерывности существования человека, о стадиях самых элементарных (я был бы только горстью глины):

Но и тогда, во тьме кромешной,
С самим собой наедине,
Я пел бы песню жизни грешной
И призывал ее во сне.

Тема неостановимого, вечного существования ощутима даже в стихотворении "У гробницы Данте", где появляются строки:

Но родина и до сих пор мне снится,
И до сих пор я верен только ей.

Второе значение также появляется в стихах поэта. Ср.: И *спит* она... прости ей бог! ("Черкешенке"); Здесь форвард спит без головы; В какой-то речке ночи *спят*. С переходным значением сон/смерть возможно это слово употребляется в стихотворении о змеях (*змеи спят*).

Третье значение этого слова можно найти в стихотворении "Случай на большом канале":

Венеция, еще ты спишь покуда,
Еще ты дремлешь в облаке химер,
Но мир не спит, он друг простого люда,
Ты за рулем, как этот гондольер.

Нестандартная сочетаемость, создающая индивидуальную экспрессию поэтического стиля, присутствует в контекстах:

И по пятам струился *сон*; В воротах меркнут часовые / занумерованные *сном*; Человек тела находит *сна* тяжелый образец; Все

мудрости вкушает *сон*; А там — молчанья грозный *сон* / Седые полчища заводов. Ср. также:

Когда, уста от бурного движенья
От бесполезно тяжкого труда,
В тревожном полусне изнеможенья
Затихнет потемневшая вода.

Неожиданное прилагательное *горбатые* появляется при слове *сны* 2 в стихах: Безумными пальцами Гоголь / Выводит *горбатые сны* (речь идет о бредовом состоянии героя).

Уникальное сочетание встретилось в раннем варианте "Торжества земледелия":

Свет сек пыль сна по ликам грозным,
Струей летя внутри из окон.

Интересна отмеченная Ю.М. Лотманом, антитеза сна и покоя, не имеющая вне данного контекста почти никакого смысла, она исполнена здесь глубокого значения: сон — это состояние природы, чья неподвижность не одухотворена мыслью, покой — слияние мысли и природы. Не случайно "покой" расположен над "сном":

Над сонною этой листвой
Встает тот нежданно мгновенный,
Прощающий душу покой.

Значение слова "сон" занимает особое место в общей картине мира поэта. Наиболее явно оно выражено в стихотворениях "Кузнечик" и "Когда бы я недвижным трупом". Сон есть то переходное состояние живого существа, которое он должен пройти, оканчивая свою жизнь, прежде чем проснуться к новой жизни:

Заснет мой ум, но в квантовых мирах
Откроет крылья маленький кузнечик.
<...>
Но и тогда, во тьме кромешной,
С самим собой наедине,
Я пел бы песню жизни вечной
И призывал ее во сне.

В раннем стихотворении "Свадьба" та же тема развертывается в образном плане. Цыпленок "тельце *сонное* сложил / В фаянсовый столовый гробик".

Сны занимают особое место и в существовании героев "Столбцов" (см. указанные стихи). Здесь сон — знак подневольного, "непроснувшегося" существования. Тема целого ряда стихов — сны.

Это прежде всего стихотворение "Сон" и "Фигуры сна", "Детство Лутони", "Бегство в Египет", два фрагмента из "Последней любви" (она требует особого рассмотрения).

Приведем ряд употреблений прилагательного *сонный*:

Звезда зловещая! [Марс] ‹...› Когда над крышами селений / Ты открывала *сонный* глаз; Над *сонною* этой листвой; И водитель сквозь *сонные* веки / Вдруг заметил два странных лица; Спускается *сонный* Гурзуф; И тропическая плесень *сонным* заревом вверху; Отвори мне лицо *полусонное*.

Выделим необычные перифразы состояния сна и просыпания:

То *замыкают на ночь глаз*;

Встань, *развяжи свои глаза*.

Существуют достаточно устоявшиеся в языке поэзии сдвинутые употребления слов этих гнезд в изображении природы:

Олеандры *спят* в торжественном цвету; *Спят* печальные болота; Звезды робкие *проснулись*; *Заснет* мой ум; [Разум] ты *заснул* бы до утра; Он *спит* сегодня — грозный мир; Пламя былое / Дотлевает и бродит в крови / Уж не тело, но ум беспокоя / Но к полудню *заснет* и оно; Скоро *проснутся* деревья.

Более неожиданны образы иных рядов. Ср.: Деревья кажутся унылым *сновиденьем* и

Шкаф глядит царем Давидом,
Он спит в коробке, толстопуз;
‹...›
Не позволяй душе лениться...
Не разрешай ей спать в постели
При свете утренней звезды.

Литература

Григорьев В.П. Велимир Хлебников // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. М., 1990.

Заболоцкий Н. Огонь, мерцающий в сосуде... М., 1995.

Лотман Ю.М. Н.А. Заболоцкий. Прохожий // Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Поэт и слово. М., 1973.

Цыб Е.А. Художественная речь в словарях разных типов (на материале поэзии В. Хлебникова и Н. Заболоцкого). АКД. М., 1995.

А.В. Белова

РАННИЙ ТВАРДОВСКИЙ: ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ И ОБРАЗ МАТЕРИ

Творчество раннего Твардовского проливает свет на лирику послевоенного периода, обнажает истоки идиостиля поэта и его эволюции. Ретроспективный анализ свидетельствует о том, что Твардовский остался верен своим истокам, но расширил диапазон малой родины до масштаба Вселенной.

В системе образов зрелого поэта, как и в ранний период, особенно значим мир природы. Но если для молодого Твардовского человек составляет с ним единство, гармоническое целое (о чем прежде всего говорят стихотворения, посвященные матери), то для позднего Твардовского природа и человек чаще всего представлены как оппоненты. Поэт, чувствуя дисгармонию "бегущего мира", противопоставляет человека мудрой природе, как бы желая, чтобы тот постиг эту гармонию. Ср.: *Но ни при чем природа и погода: Полны добра перед итогом года, Как яблоки антоновские, дни.*

Многообразие образов природы в языковой картине мира поэта объясняется тем, что окружающий мир природы был изначально его домом. Отношение Твардовского к земле, к крестьянскому труду было святым с малых лет. Об этом пишет сам поэт, вспоминая об отце: "Нам, детям, он с самого малого возраста внушал любовь и уважение к этой кислой, подзолистой, скупой и недоброй, но нашей земле" [1: 19][1]. Эту землю Твардовский, полюбив раз и навсегда как человек и как художник, носил в сердце по всему свету. На чужбине его наблюдательный и взыскательный глаз ("внутреннее око") всегда сравнивал, оценивал, тонко отмечал изменения в природе.

В небольшой статье, посвященной прозе И.С. Соколова-Микитова и красноречиво названной "О родине большой и малой", Твардовский-критик замечает: "Малая родина со своим обликом, со своей — пусть самой скромной и непритязательной — красотой предстает человеку в детстве, в пору памятных на всю жизнь впечатлений ребяческой души, и с нею, этой отдельной родиной, он с годами приходит к той большой родине, что обнимает все малые

[1] Здесь и далее цитаты по Собранию сочинений А.Т. Твардовского в 6-ти томах. М., т. 1, 1976; т. 3, 1978. В квадратных скобках указываются только номер тома и страницы. Если цитаты даются по другим изданиям, то ссылки задаются по общей схеме.

и — в великом целом своем — для всех одна" [Твардовский 1973: 45–46]. Отмечая значимость "малой, отдельной и личной родины" именно для художника слова, поэт далее замечает: "В творениях подлинных художников мы безошибочно распознаем приметы их малой родины. ‹...› Особый облик этих мест и краев, цвета и запахи лесов и полей, их весны и зимы, жары и метели, отголоски их исторических судеб, отзвуки их песен, своеобычную прелесть иного местного словечка, звучащего отнюдь не в разладе с законами единого великого языка" [Там же].

"Малой родине" самого Твардовского посвящено стихотворение "Родная картина", написанное в 1927 году. Ср.:

Куда ни глянь — открытые для взора,
Бегут поля в полосках межевых...
Серебряными блюдами — озера
Расставлены в прогалинах сырых...
Ничуть не подрастающий сосонник
Засыпал редко луговую даль...
Здесь, словно резвые и молодые кони,
Промчались детские мои года ‹...› [1: 36].

Уже здесь у молодого Твардовского ощущается проникновенный голос поэта-лирика. Автор, рисуя емкую картину родной земли, проливает на нее любовный свет своей души. Нам открывается широкий горизонт смоленских далей: поля, луга (луговая даль — образ, который окажется доминирующим в решении пространственно-временных взаимосвязей в эволюции идиостиля Твардовского-лирика), леса (сосонник, синеющий бор), прогалины, озера, болота, болотные озера. В архитектоническом плане все стихотворение как бы держится на сравнениях, их повторе в начале (*Серебряными блюдами — озера Расставлены в прогалинах сырых...*) и в конце стихотворения (*Болота... И болотные озера Серебряными блюдами на них*). Второе сравнение акцентировано лексемой *болота*, уточняющей скромный пейзаж среднерусской полосы, и ярким однокоренным эпитетом *болотные* (озера), вносящим элемент контраста в семантику текста — рисуются заросшие болота с яркими блестящими островками-блюдцами свободной глади на них. Кольцевой повтор этих сравнений выдвигает, подчеркивает центральное сравнение (*Здесь, словно резвые и молодые кони, Промчались детские мои года...*), которое, пульсируя в самом центре пейзажного повествования, передает состояние души поэта: проникновение в самую глубину мгновений жизни, осознание их невозвратности. Ведь "настоящее сравнение (то, которое включает *как* или его эквивалент), — пишет

М.В. Панов [1991: 9], — не противопоставляет, а приравнивает, и чем глубже схвачено это сходство, тем ценнее сравнение".

Воспоминания о детстве, проведенном на хуторе отца, навсегда запечатлелись в цепкой памяти мальчика. Это подтверждают строки стихотворения "Родное", которое дополняет пейзаж стихотворения "Родные картины" запахами и совершенно новым переживанием:

Дорог израненные спины,
Тягучий запах конопли...
Опять знакомые картины
И тихий вид родной земли...

Я вижу — в сумерках осенних
Приютом манят огоньки.
Иду в затихнувшие сени,
Где пахнет залежью пеньки «...» [1: 32].

Родина в этом стихотворении начинается с щемящего образа русской дороги (генитивная метафора — *Дорог израненные спины*), который воскрешает в памяти образы родины у Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Реминисценции лермонтовской "Родины" как бы тихо мерцают в первых двух строфах. Ср. у поэта XIX века: *Проселочным путем люблю скакать в телеге И, взором медленным пронзая ночи тень, Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге, Дрожащие огни печальных деревень.* Картины родной земли ("Я вижу..." — у обоих поэтов) дают нам полное впечатление осеннего вечера: у Лермонтова — "вечер росистый", где "пляска с топаньем и свистом", у Твардовского — "сумерки осенние" и "тихий вид родной земли". Кроме того, тихая картина осеннего вечера у Твардовского оживляется семантической оппозицией *сумерки/огоньки*, дающей нам образ манящих огней в вечернем пространстве. Подобная оппозиция присутствует и в тексте Лермонтова: на фоне ночи видны лишь *Дрожащие огни печальных деревень.*

В первой строфе у Твардовского отсутствуют глаголы — так возникают "опять знакомые картины", что навсегда запечатлелись в сердце и глазах поэта. Но это глагольное отсутствие лишь формальное, так как строфа наполнена генитивными конструкциями, передающими движение: *спины дорог, запах конопли, вид земли.* Присутствуют здесь также, как было сказано выше, и верные приметы поэтики Твардовского — запахи: *тягучий запах конопли, пахнет залежью пеньки.*

В стихотворении 1927 года "Матери" молодой поэт, рано покинувший отчий дом, ведет мысленный диалог с дорогим человеком. Его адресат — центр того мира, который остался для Твардовского

в другом времени, но это время — его корни, и они по-прежнему питают его.

Я помню осиновый хутор
И детство — разбегом коня...
Я помню, ты каждое утро
Корову пасла за меня.

Покуда я спал, улыбаясь,
С сухим армяком в головах,
Ты — тихая и простая —
Корову кормила в кустах.

Ногами росу обсыпала,
Сбирала грибы на заре...
А с солнышком — все просыпалось
На вызолоченном дворе ‹...› [1: 35].

Это стихотворение примечательно тем обстоятельством, что здесь лирический голос Твардовского пробивается на фоне общей повествовательности. Местоименная оппозиция "Я–Ты" поддерживает в коммуникативно-семантическом отношении все стихотворение от начала до конца. Природа же играет роль фона. Ее образы не самодовлеют, а способствуют передаче гаммы чувств лирического героя: радости, счастья, любви к матери-земле. Это подтверждается прежде всего лексически: спал, *улыбаясь*, а с *солнышком* все просыпалось на *вызолоченном* дворе. Возникает образный параллелизм, в котором сильно фольклорное начало: образ матери, "тихой и простой", и образ тихой и мирной природы: *Спешила ты печь затоплять. И пахло подкошенным сеном, И тихо дымились поля.* "Пейзаж ‹...›, как в фольклоре, взят не сам по себе, а в отношении к событиям человеческой жизни. Этот пейзаж всегда, как у народного поэта, лирически окрашен и символически истолкован применительно к ходу событий и к настроениям их участников" [Адрианова-Перетц 1960: 28].

Кроме образного параллелизма, следует отметить синтаксический параллелизм: последние стихи в первых строфах *Корову пасла за меня* и *Корову кормила в кустах*, что также сближает стихотворение с устным народным творчеством. Существенным в данном стихотворении для языковой картины мира раннего Твардовского представляется и отмеченный нами в стихотворении "Родная картина" мотив прошедших детства и юности, реализованный здесь в творительном сравнения: и детство — разбегом коня. Не выбивается из плавного ритма стихотворения и довольно широкое лексичес-

кое наполнение разговорными и просторечными единицами: *покуда, в головах, сбирать, затоплять печь.*

Актуален в этом стихотворении и образ памяти поэта. Синтаксический повтор "Я помню" в первой строфе усиливает процесс рождения этого образа, который не прекращается в душе поэта в течение всей жизни. Память поэта очень остра, детальна, подробна. И эта идиостилевая особенность Твардовского со временем реализуется все отчетливее. "Я в памяти все берегу, не теряя...," — сказал поэт в одном из стихотворений 30-х годов. И если тогда речь шла еще преимущественно о воспоминаниях детства и юности, то в дальнейшем эта памятливость превратилась в очень важное, этическое свойство личности и таланта Твардовского" [Турков 1981: 9].

Проводником любви к природе, к ее запахам, цвету и цветам, звукам, которыми наполнен мир поэта в их естественности и ясности, для Твардовского была мать[2]. Она передала ему чуткое восприятие внешней жизни, которая, отражаясь в собственной душе, дает возможность быть счастливым. "Ее до слез трогал звук пастушьей трубы где-нибудь вдалеке за нашими хуторскими кустами и болотцами, или отголосок песни с далеких деревень, или, например, запах первого молодого сена, вид какого-нибудь молодого деревца" [1: 20]. А еще раньше приведенных здесь слов из автобиографии Твардовский пишет маленькое стихотворение "Матери" (1937), в котором воплощен весь мир детства, сердцем которого была мать.

К этому времени ей и ее детям, ее мужу пришлось перенести много лишений, утрат, глубокого горя. Одно насильственнное переселение с любимой Смоленщины за Урал перевернуло жизнь всей семьи, и без того полунищую и безрадостную. Но обо всем этом бессонная совесть поэта прорвется в слове гораздо позднее, после утраты веры в Сталина, в социализм. А в 1936 году Твардовский радовался освобождению семьи, по отношению к которой, и особенно к матери, он чувствовал себя всегда виноватым. Это стихотворение вбирает в себя все пережитое, которое глубоко спрятано

[2] Характерной особенностью идиостиля Твардовского является отсутствие любовной лирики как таковой (своеобразный минус-прием), хотя есть целые главки в поэмах ("Василий Теркин", "Дом у дороги") и некоторые стихи раннего периода, где речь идет о любви как о главном свойстве души человека. Поэт словно не решается раскрыть свою сердечную тайну. С другой стороны, можно полагать, что в жизни Твардовского в этом смысле не было почвы для страданий, а следовательно, не было и в творчестве темы трагической любви. Однако написанная им статья о лирике А. Ахматовой свидетельствует о том, что для него эта тема была глубоко значимой. Любовь для поэта — "мера личности". Как бы восполняя ее в своем творчестве, Твардовский создает стихотворный венок любви, посвященный матери.

памятью. Но поэт не говорит об этом. Его вина красноречиво молчит, и лишь утрата матери взорвет мертвое молчание в его израненной душе, и тогда родится бессмертный поэтический цикл "Памяти матери" (1965), состоящий из четырех стихотворений.

По контрасту с более поздним откровением в стихах, стихотворение "Матери" (1937) излучает мягкий радостный свет. Это тихая благодарственная молитва.

И первый шум листвы еще неполной,
И след зеленый по росе зернистой,
И одинокий стук валька на речке,
И грустный запах молодого сена,
И отголосок поздней бабьей песни,
И просто небо, голубое небо —
Мне каждый раз тебя напоминают [1: 149].

Семь стихотворных рядов составляют всего одно простое распространенное предложение, осложненное однородными распространенными подлежащими (*шум листвы, след, стук валька, запах сена, отголосок песни, просто небо, голубое небо*). Они — эти подлежащие — и составляют тему стихотворения из шести номинативных строк. Рема стихотворения — последний стих, в котором предикат *напоминают* актуализован в постпозиции и по отношению к данному стиху и по отношению ко всему стихотворению. Это слово наполняет стихотворение жизнью памяти, обостряя все остальные словесно-образные представления. Голос памяти завершает здесь всю смысловую структуру стихотворения, и в нем возникает, говоря языком Твардовского, "некий незримый луч словесный", освещающий как бы изнутри все уровни стихотворения своим заново явленным светом, концентрируя в себе смысл и тайну.

Посмотрим, что же происходит на лингвистическом уровне, отталкиваясь от принципов "единства и тесноты стихового ряда", "динамизации речевого материала" и фактора "сукцессивности", сформулированных Ю.Н. Тыняновым [1924: 47]. Смысловое единство, грамматически расчлененное на тему и рему, достигается соединением и напряжением семантики каждого отдельного стиха, несущего или характеристику звуков (*И первый шум листвы неполной; И отголосок поздней бабьей песни*), или характеристику цвета (*И след зеленый по росе зернистой; И просто небо, голубое небо*), или характеристику запаха (*И грустный запах молодого сена*). Это соединение эксплицировано через анафорический союз "и", благодаря которому создается перспектива, оживает пространство, в котором воскресают звуки, цвет и запах, земля и небо, весь мир. И центром

этого мира, его началом является для поэта мать, память о ней объемлет всю жизнь целиком. Обращает на себя внимание и тире, актуальный графический знак идиолекта Твардовского, который выполняет здесь функцию соединения — это последнее связующее звено в сложной семантической картине стихотворения.

Кроме того, следует обратить внимание еще на одну важную структурную функцию союза "и". Это редкий пример для творчества писателя, когда в стихотворении отсутствует рифма. Это белые стихи с усеченной последней стопой в каждом стихе. Отсутствие рифмы воспринимается как минус-прием, свидетельствующий в данном случае об усилении ритмического конституента. Автор как бы переносит роль рифмы на левую сторону стиха — на анафорический союз "и", который играет роль ритмической константы. Он формирует смысловую нить образов, соединяющую поэта с жизнью через ассоциации памяти о матери.

Итак, анализ нескольких стихотворений раннего Твардовского, посвященных природе и матери, раскрывает глубинный характер этой связи, который основан на постижении природы через многогранные отношения с матерью и на ощущении материнского начала в природе.

Литература

Адрианова-Перетц В.П. О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв.) // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1960, т. XVI.

Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии // Поэтика и стилистика. М., 1991.

Твардовский А.Т. О литературе. М., 1973.

Твардовский А.Т. Собр. сочинений в 6-ти томах. М., 1976–1978.

Турков А. "Так песня спелась..." // А.Т. Твардовский. Избранные сочинения. М., 1981.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

О.В. Шульская

ХАРАКТЕР АДРЕСОВАННОСТИ В ПОЭЗИИ А. МЕЖИРОВА

Структура адресата в лирической поэзии связана с рядом прагматических факторов: информативностью участников коммуникации, намерений отправителя сообщения, целей и мотиваций получателя этого сообщения и ряда других моментов. Адресат и отправитель сообщения входят в "коммуникативную рамку текста" [Ревзина 1990: 27], которая может быть выражена разными способами.

По словам М.М. Бахтина, для каждой эпохи, "для каждого литературного направления и литературно-художественного стиля, для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа" [Бахтин 1986а: 470].

Как известно, различаются внешний и внутренний адресаты высказывания. "Читатель — это внешний адресат, на которого рассчитано высказывание автора — поэтическое произведение, текст. Внутренние адресаты — те, к кому обращается поэт ‹...›. Это может быть и один из внешних адресатов, например, читатель в роли обобщенного или неопределенного адресата. В этих случаях внешний адресат вводится в структуру сообщения и становится внутренним адресатом" [Ковтунова 1986: 20].

Каждый художник слова по-разному относится к адресату, ориентируясь как на читателя-современника, так и на некоего обобщенного читателя, которого М.М. Бахтин называет "нададресатом": "автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего нададресата ‹...›, абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени" [Бахтин 1986б: 498]. Возможно, такого читателя имел в виду Ф. Ницше, когда говорил устами Заратустры: "Кто знает читателя, тот уже не трудится ради него" [Ницше 1990: 34]. По-видимому, на таких нададресатов ориентируются "сложные поэты", чьи "ассоциации и подтексты не всегда улавливаются даже весьма искушенными знатоками" [Лавров, Тименчик 1990: 10]. Анализируя творчество М. Кузмина, поэт Юрий Деген представлял, разумеется, читателя будущего, когда писал: "...мы, его современники, не сможем о нем сказать последнего

слова. Чем глубже подходишь к Кузмину, тем большим оказывается его многообразие. Сегодня мы оцениваем в нем одно, завтра откроют в нем другое <...>. Пройдет время, и у Кузмина станут черпать то, что мы тщетно искали в туманном будущем" [Дегтен 1919: 20].

И все же большинство авторов, вероятно, ориентируются на читателя-современника, в идеале имея в виду такого читателя, труд которого близок труду поэта. Так, о читателе М. Цветаевой В. Ходасевич пишет: "Спору нет, стихи надо уметь читать, и чтение — труд, отчасти похожий на труд художника. Но Цветаева возлагает на читателя не непосильный, а принципиально невозлагаемый труд — расшифровать словесную темноту, фильтровать звук, восстанавливать и угадывать не найденную автором гармонию между замыслом и осуществлением. Нельзя сказать, чтобы читатель Цветаевой не бывал вознагражден за свой труд. Напротив: хорошо поработав, почти всегда откроешь в стихах Цветаевой прекрасное..." [Ходасевич 1928].

Высказывания некоторых авторов говорят о том, что каждый из них, как правило, ищет ответное понимание у "своего" читателя. Слова Ф. Искандера подтверждают эту мысль: "Я как-то не задумываюсь о читателе, когда пишу, но, наверное, все же у меня выработался какой-то неуловимый образ собеседника, на которого я подсознательно ориентируюсь... Может быть, на его склонность к юмору" [Соколов 1992].

В поэзии А. Межирова адресату отводится значительная роль, а способы введения читателя в структуру высказывания отличаются многообразием и спецификой, без учета которых и роль лирического субъекта, а тем самым и коммуникативная рамка его текстов будет не определена.

Цель настоящей работы — рассмотреть структуру внешнего адресата в поэзии Межирова. Вопрос о характере внутреннего адресата мы затронем лишь косвенно.

Заметим, что слово *читатель* встречается не раз в стихотворных текстах Межирова. Так, в стихотворении "Без кандидатского стажа" (1990 г.) поэт обращается к нескольким адресатам, в том числе и к читателю "нового дня", способного в будущем беспристрастно, не включая эмоции сегодняшнего времени, оценить известное его стихотворение "Коммунисты, вперед!", написанное в 1945 году. Поскольку рамки статьи не позволяют привести весь этот большой текст, обратим внимание лишь на те строки, которые непосредственно связаны с образом адресата в этом стихотворении, характеризующемся наличием эксплицитно выраженного автора, сфера сознания которого противопоставлена сфере сознания адре-

сата-современника: «Я вложил бескорыстье и жертвенность в стихотворенье / "Коммунисты, вперед!" / Мне плевать, что сейчас каждый хмырь может хмыкнуть в меня, выражая презренье: / "Коммунисты, вперед!" ‹...› Глубоки бескорыстье и жертвенность — корни в почти незапамятном этом, / Вероятно, единственном, что от меня, / Как бессмертье, останется неумолимым поэтам, / *Милосердным читателям нового дня*». В данном случае слова Межирова *"Коммунисты, вперед!"*, на которые поэт ссылается как на хорошо известные адресату, вводятся в текст с чужой экспрессией (иронической, возмущенной, презрительной) и предполагают ответную реакцию читателя, с которым автор полемизирует.

Ср. также строки из стихотворения "Через тридцать лет", где читатель, так же, как и автор, открыто включается в структуру текста: "На протяженье многих лет и зим / Менялся интерес к стихам моим. / То возникал, то вовсе истощался — / *Читатель* уходил и возвращался".

Свою позицию по отношению к читателю Межиров выразил в стихотворении "Монолог профессионала". Если учесть значимость в поэзии Межирова слова (и понятия) *профессионал* (Ср.: "Да пребудут в целости,/ Хмуры и усталы,/ Делатели ценности — / Профессионалы"), а также значимость темы игры, варьируемой в разных стихотворениях и приобретающей характер экзистенциальной темы, становится понятной и фигура болельщика, тем более, что имя *Хемингуэй* "высвечивает" подтекст:

У каждого свой болельщик,
У каждого игрока.
И у меня, наверно,
И даже наверняка.
Он в кассе билет оплачивает
И голову отворачивает,
Когда меня в борт вколачивают
Защитники ЦСК.
Когда мне ломают шею,
О ребрах не говоря,
Мне больно — ему больнее,
О, как я его жалею,
Сочувствую я ему,
Великому Хемингуэю,
Болельщику моему.

Межиров, очень чуткий к своему читателю, часто предвидит его реакцию. Сравним два текста, где субъектом речи выступает автор, а внешние адресаты различаются:

Я, конечно, понимал заранее,
Нелицеприятным будет суд
И мое ужасное название
Пошлым и безвкусным назовут.

И поскольку нет прорабов духа,
Сборной духа в этой книжке нет,
Для нее названье — "Бормотуха"
Я придумал в духе этих лет.

("Надпись на книге 1")

Ср.: "Авангард представлялся всегда / На пути моем длинном / Ночью Длинных Ножей, / Хунвейбином. / О, как я ненавидел коляску всемирно известную эту, / Что с младенцем катилась по лестнице вниз к парапету,/ Долго так, и подробно, и нагло по лестнице к морю. / Нет, недаром у Геббельса наш "Броненосец" исторг / Настоящий восторг. / Жаль, конечно, что я с человечеством спорю" ("Авангард представлялся всегда...").

В первом случае адресатом выступает читатель-современник, знакомый к тому же со стихотворением Межирова "Бормотуха". Во втором — адресат мыслится широко — это читатель-человечество, включающий в себя, разумеется, и читателя-современника. И тот и другой текст ориентированы не только на эксплицитно выраженного адресата, с которым автор полемизирует, но на адресата, чья позиция близка поэту, поскольку коммуникативная ориентация текста неоднозначна.

Известно, что тексты "не существуют в вакууме. Они производятся и воспринимаются говорящими и слушателями в конкретных ситуациях, в рамках широкого социокультурного контекста. Поэтому обработка дискурса — не просто когнитивное, но в то же время и социальное событие..." [Ван Дейк и Кинч 1988: 159]. На восприятие адресатом социокультурного контекста и рассчитывает автор, обращаясь, например, к современным реалиям, понимая тем не менее, что адресат может по-разному толковать информацию.

Рассмотрим стихотворение Межирова "В отеле, где не действуют на нервы", представляющее интерес с точки зрения включения в структуру повествования внешнего и внутреннего адресата, а также различных сторон речевого субъекта[1]:

В отеле, где не действуют на нервы
Стрекочущие "кондиционервы",
В отеле, окруженном белой-белой
Оградой. Наше дело сторона! —

[1] Стихотворение приводится с небольшим сокращением.

Живи, подлец, и ничего не делай, —
Все за тебя заплатит сверхстрана,
Все за тебя заплатит сверхдержава...
Базар тибетский слева, а направо
Всехристианский офис. На двери
Английская табличка. Так. Понятно.
Здесь выдаются Библии. Бесплатно.
Входи, товарищ Межиров, бери...
Бери? Когда известно мне заранее,
Что выдает Священное Писание,
Что за конторкой восседает фон,
Как говорится, Штирлиц. Телефон,
То бишь вертушка, прямиком в посольство,
И если в этот офис я войду,
Конечно же, возникнет недовольство,
Сулящее не то чтобы беду,
Но галочку, которая едва ли
Тебе нужна. Тем более уже
Тебя однажды в марте исключали,
И протокол нетленный, на верже,
Хранится в сейфе среднего калибра.
Пора прибегнуть к помощи верлибра.
Но так как проза мне не по плечу,
То я, пожалуй, просто замолчу.

‹...›
Вернусь в отель. Разбавлю виски содой,
Или, сказать по-нашему, водой.
Так почему в десятый раз и в сотый,
Седой и старый, старый и седой,
Тащусь туда, где Библии бесплатно
Всехристианский офис выдаст,
Чтобы, помедлив, повернуть обратно, —
Читатель понимает, вероятно...

А, может быть, как раз наоборот...

Все стихотворение построено на диалоге внутреннего *я*. Заметим, что диалогическая структура поэтической речи — характерная черта идиостиля Межирова. В данном случае мы слышим несколько внутренних голосов. В четвертой строке — "Наше дело сторона" — голос принадлежит автору, но в тоже время здесь предполагается и обращение к адресату, чья позиция сближается с позицией говорящего. Это подчеркивается и грамматическими средствами — множественное число придает расширительный смысл этому фразеологизму. Далее поэт переходит на позиции внутреннего адресата,

используя экспрессивное обращение-характеристику и императивную интонацию: "Живи, подлец, и ничего не делай...". Второе лицо ("Все за *тебя* заплатит...") говорит о совмещении автоадресации с неопределенным адресатом, которым может быть и внешний адресат-читатель. Внутренний диалог усложняется несобственно прямой речью ("Так. Понятно."). Далее следует обращение к себе, выраженное собственным именем: "Входи, *товарищ Межиров*, бери". Смысловое звучание следующих строк усиливается благодаря введению первого лица, ослабляющего функцию обращения: "...Когда известно *мне* заранее... И если в этот офис *я* войду...".

Переключение на второе лицо ("...галочку, которая едва ли *Тебе* нужна") — это не только диалог различных сторон внутреннего *я*, но и намеренное обобщение: *ты* включает как внутренний адресат, так и внешний. "*Тебя* однажды в марте исключали" — это и *я* поэта и один из "социальных" голосов, который может быть обращен к адресату. Переход первого лица во второе способствует отвлечению от частной ситуации и обобщению, воспринимаемому читателем постольку, поскольку текст интерпретируется в рамках определенного социокультурного контекста. Через три строки второе лицо переходит снова в первое, звучит авторское *я*. В конце стихотворения внешний адресат — читатель — вводится в структуру сообщения и становится внутренним адресатом. Читатель воспринимается как участник описанной ситуации. Однако поэт, обращаясь к этому адресату, предполагает неоднозначное понимание текста, что усложняет контакт между автором и читателем. Известно, что в процессе общения "и у говорящего и у слушающего есть свои мотивы, цели и намерения", поэтому не может быть "единого и однородного процесса понимания — в разных ситуациях пользователи языка демонстрируют различное понимание разных типов текста" [Ван Дейк и Кинч 1988: 160–162].

В сложной системе различных адресатов поэзии Межирова внимание привлекает один, очень четко просматривающийся внешний адресат — читатель, хорошо знакомый с поэзией Межирова, "свой" читатель, ответное понимание которого поэт ищет и к которому часто обращается. Характерно в этом смысле стихотворение "Он сочинял и зло, и беззаботно":

Он сочинял и зло, и беззаботно,
О будущем не думая почти:
"До тридцати поэтом быть почетно,
И срам кромешный — после тридцати".

И три десятилетья миновало
С тех пор. И он понаписал немало.

Как на пороше заячьи стежки,
Недолговечна писанина эта.

Кто ж будет слушать новые стишки
Шестидесятилетнего поэта.

Стихотворение это включает автореминисценцию, выделенную графически. Эти строки внимательным читателем Межирова вспоминаются из стихотворения "Все то, что Гете петь любовь заставило", появившегося в сборнике "Подкова" (М., 1967): "Все то, что Гете петь любовь заставило / На рубеже восьмидесяти лет, — / Как исключенье подтверждает правило, — / А правила без исключенья нет. // А правило — оно бесповоротно, / Всем смертным надлежит его блюсти: / До тридцати — поэтом быть почетно / И срам кромешный — после тридцати".

Именно к своему читателю обращается Межиров, с высокой меркой подходя к поэзии, творчеству, профессионализму. Отсюда и мотив самоуничижения, звучащий иногда в стихах поэта, о чем говорит, например, лексика стихотворения "Он сочинял и зло, и беззаботно": *срам кромешный, писанина, стишки*.

Ср. также: "Ко второй половине дороги земной / Не готовился я. *Стихотворцу убогому*, / Заклейменному сызмальства страстью одной, / Не пристало готовиться к слишком уж многому" ("Ко второй половине дороги земной"); "Остаешься [о матери] в *слове сына / Полуграмотном, блатном*, — / И болит невыносимо, / Ходит сердце ходуном" ("Улетаю по работе"); "Не впопыхах, / А трудно и медленно, в муках — / Проза в стихах, / В чуждых поэзии звуках. / Выпал глагол, / И не услышать Исайю, / Как я пришел / К этому крайнему краю? / В этом краю / Рифма — единственный посох, / *Коим крою/ Прозу в стихах безголосых*" ("Проза в стихах").

Если в стихотворении, приведенном выше ("Он сочинял и зло, и беззаботно"), поэт как бы отстраняется от себя, заменяя субъектное авторское *я* местоимением *он*, то в стихотворении "Потому что непреодолима граница" (1991) автор эксплицирован. Межиров цитирует строки из своего более раннего стихотворения:

Я когда-то писал: "...никогда никуда не отбуду..."
Стал я солью земли, что рассыпана кем-то повсюду,
Повсеместно... и все же не стану таким, как предок,
Даже если поздним олимом сделаюсь напоследок,
Не сподоблен богу служить, не избранник, —
Безразлично беженец или изгнанник.

Ср. стихотворение "На семи на холмах на покатых": "Никогда *никуда не отбуду*, / Если даже в грехах обвиня, / Ты ославишь меня, как Иуду, / И без крова оставишь меня" ("Избранное", М., 1989).

Ориентацию на читателя, хорошо знакомого с поэзией Межирова, мы наблюдаем и в тех случаях, когда Межиров в несколько измененном виде включает строки из своих ранних стихотворений, как, например, в следующем тексте:

В отрезке от шести и до восьми
На этажах будильники звонили;
В подъездах люди хлопали дверьми,
На службу шли. а мертвый спал в могиле.

Мне вспоминалась песенка о том,
Как человек живет на белом свете,
Как он с мороза входит в теплый дом,
А я лежу в пристрелянном кювете.

Воспоминанье двигалось, виясь,
Во тьме кромешной и при свете белом,
Между Войной и Миром — грубо, в целом —
Духовную налаживая связь.

("В отрезке от шести и до восьми")

Независимо от знакомства читателей с текстами Межирова получатель информации все же должен обратить внимание на то, что слово *песенка* имеет отношение к автору, о чем говорит появление первого лица во второй строфе, а также мотив воспоминания. "Свой" читатель вспомнит строки из стихотворения "Человек живет на белом свете" (сборник "Дорога далека", 1947): "*Человек живет на белом свете.* / Где — не знаю. Суть совсем не в том. / *Я — лежу в пристрелянном кювете*, / *Он — с мороза входит в теплый дом...* // ...Мой далекий отсвет! Мой двойник!"

Здесь мы подходим к очень важной для Межирова теме двойничества, расчлененности сознания и, вместе с тем, единстве его — теме, прозвучавшей еще в первом сборнике поэта "Дорога далека". Развитие и варьирование этой темы можно проследить в стихотворении "Через тридцать лет", где мы опять отмечаем автоцитацию, проявляющуюся в такой форме, как эпиграф. Эпиграфом служат строки из его раннего стихотворения "Коммунисты, вперед!" Значимо то, что Межиров, никогда не указывающий год написания стихотворения, под эпиграфом ставит дату — 1946 г.:

И не встать под огнем...
1946

На протяженье многих лет и зим
Менялся интерес к стихам моим.
То возникал, то вовсе истощался —
Читатель уходил и возвращался.

Был многократно похоронен я,
Высвобождался из небытия,
Мотоциклист на цирковой арене,
У публики случайной на виду.

Когда же окончательно уйду,
Останется одно стихотворенье.

Ориентация на определенный круг читателей с близким поэту ощущением мира проявляется в этом тексте не только в повторе строки, служащей эпиграфом, но и в упоминании не менее известного лирического героя "Баллады о цирке". Здесь уже идет более глубокий срез — не случайно во второй строфе отождествляется авторское *я* и лирический герой — "мотоциклист на цирковой арене". "Публика случайная" — это внешний адресат, который можно рассматривать как угодно широко. Все это становится понятным и значимым, когда мы обратимся к структуре текста "Баллады о цирке" (сборник "Ветровое стекло", 1961), в которую — структуру — включен автор и лирический герой: "И в шарабане цирковом / Родился сын у акробатки... // Чем мальчик был, и кем он стал, / И как, чем стал он, быть устал, / Я вам рассказывать не стану". Вначале лирический герой представлен как третье лицо: "Сперва работать начал *он* / Классический аттракцион..." Далее следует монолог героя: "Он создал грубый монолог / О возвращении к истоку: / Итак мы прощаемся. Я приобрел вертикальную стену...". Затем снова возврат к третьему лицу лирического героя: "*Он* все нюансы, все оттенки / Отверг, отринул, отрешил". Коммуникативный перенос "третье лицо — первое лицо" способствует переключению плана изображения: неожиданность переключения говорит о том, что лирический герой переходит как бы в пространство внутреннего мира автора: "Гастроли зимние на юге. / Военный госпиталь в Навтлуге. / Трамвайных рельс круги и дуги. / Напротив госпиталя — домик, / В нем проживаем — *я* и комик... // В огромной бочке, по стене, / На мотоциклах, друг за другом, / *Моей* напарнице и *мне* / Вертеться надо круг за кругом".

Формально здесь лирический герой, который говорит от первого лица, и автор оказываются тождественными. Этот прием, позво-

ляющий сократить расстояние, разделяющее поэта и созданного им персонажа, свое alter ego, подчеркивает эту параллель и позволяет выразить авторское сознание. Мысль эта необычайно важна для Межирова, поэтому он и повторяет ее в более позднем стихотворении "Через тридцать лет", которое мы привели выше.

Тот же эпиграф "...и не встать под огнем" использован поэтом в стихотворении "В девяностом году", но датированы строки 1945 годом: "Помню полупустой самолет. / Говорит стюардесса: / Пассажиры, вперед, пассажиры, вперед / Для баланса и веса. / Я вперед пробираюсь и в полупустом / Самолете крылатом / Вспоминаю о том, вспоминаю о том, — Как писал в 45-м. / Я писал бескорыстье и жертвенность тех, кто над грудами тел / В штыковую вставали. / Может, кто-то из них в том бою уцелел./ Может быть, но едва ли. / Может, кто уцелел из солдат / На плацдарме суровом, / И теперь утверждает, что мат / Был единственным словом".

В этом стихотворении автор и внешней адресат выражены эксплицитно. Автором эксплицируются и ассоциативные отношения всего текста с источником, из которого взят эпиграф. Сфера сознания поэта и его адресата находятся в отношениях противопоставления, а эпиграф — как бы третий голос, звучащий издалека, из "роковых, сороковых". Эпиграф соотносится со сферой сознания поэта и "раздвигает рамки художественного текста, расширяет художественное время и пространство произведения" [Джанджакова 1989: 45].

Тема "бескорыстия и жертвенности" людей, прошедших войну, стремившихся к "утопической высоте идеала" звучит и в стихотворении "Без кандидатского стажа", которое уже упоминалось выше в связи с определением характера нададресата в поэзии Межирова. Эпиграфом к этому стихотворению служат также строки из раннего "Коммунисты, вперед!" — "Полк шинели на проволоку побросал" (датируется 1945 годом).

Обращенность к читателю, хорошо знакомому с поэзией Межирова, адресату, у которого поэт найдет ответное понимание, прослеживается и в тех стихотворениях, где упоминаются мотивы или отдельные выражения из более ранних стихов Межирова. Так, стихотворение "Апология цирка" перекликается тематикой, настроением и упоминанием некоторых реалий с "Балладой о цирке": "Ничего не изменилось, / Просто этим стало то, / Снится мне, как прежде снилось, / *Штопанное шапито*".

В стихотворении "Зима", где звучат те же мотивы, мы отмечаем коммуникативный перенос: "третье лицо — первое лицо" — прием, нередко используемый поэтом, как и "осколки" автоцитат. Чувство внутренней близости лирического героя и поэта сопровождается

переходом от третьего лица к первому, хотя это *мы* (в обобщенном *мы* прячется и личное содержание) звучит во внутренней речи героя, в которой читатель узнает уже знакомые выражения: "Он завтракает в пять стаканом чая... А за окошком города и веси... И лютая тоска / По той войне. И зимняя Москва. // Поют в его дому сверчки запечные, / Что суждено ему на веки вечные / *К несчастью — завлитчастью*... Ну и что ж... / Быть может, номера у нас и ложные, / Но все же мы работаем без лонжи, — / Упал — пропал, костей не соберешь. // Так размышляет он. И тем не менее — / Сомнительное самоутешение". Ср. конец в "Балладе о цирке": "По совместительству, *к несчастью*, / *Я замещаю завлитчастью*".

Те же мотивы и образы из "Баллады о цирке" (*Вертикальная Стена*) мы находим и в стихотворении "Кто я такой? Как вам ответить... Вот...", построенного в форме обращения ко второму лицу, выступающему здесь внутренним адресатом. Ответ на вопрос, заданный в первой строке, дает сам поэт. Этот ответ представляет собой развернутое высказывание, предполагающее ответную реакцию известного поэту адресата. Но поскольку адресат не назван, он может мыслиться и предельно широко — это может быть внешний адресат, читатель-современник: "Кто я такой? Как вам ответить... Вот / Кто я такой: для вашего уюта / Амортизатор и громоотвод, / Которым вы попользовались люто. // В любом из вас копился нервный шлак, / И выброс нужен был, а то и хуже... / А я амортизатор как-никак / И как-никак громоотвод к тому же. // И мне была порой необходима / Разрядка — *Вертикальная Стена*, / И запах едкий выхлопного дыма, / И на катране пьяная шпана. // Горжусь, что у меня хватило сил, / Хотя и создан вовсе не из стали, / Сносить все то, что молча я сносил, / То, как меня жестоко вы пытали".

Вариации темы цирка мы отмечаем и в стихотворении "Послесловье". Способы включения автора, лирического героя и адресата в структуру этого текста, в его коммуникативную рамку, отличаются разнообразием и, в общем, также характеризуют идиостиль Межирова с точки зрения позиций адресата и речевого субъекта, о роли которого здесь следует все же сказать, хотя это тема специального исследования. Приведем названное стихотворение в отрывках:

Покамест мы баллады сочиняли
О том, как на стене, по вертикали,
Выводит мотогонщица зигзаг,
Она, устав от стрекота и шума
Родной манеж покинула угрюмо
У публики случайной на глазах

‹...›
Итак, моя и ваша героиня,
Превозмогая приступы унынья,
По цокольному ходит этажу.
Ну а о том, что происходит с теми,
Кто посвящал баллады этой теме, —
Об этом я ни слова не скажу.

Издревле всяк при деле: этот строит,
А тот под корень рушит, наповал.
Все сказанное мной гроша не стоит, —
В цене лишь то, о чем я умолчал.

Выше мы уже приводили текст Межирова, где поэт, используя 3-е лицо, отстраняется от авторского *я* ("Он сочинял и зло, и беззаботно"). В данном стихотворении первое лицо мн. числа, авторское *мы*, можно воспринимать также как попытку посмотреть на себя со стороны. Этот взгляд со стороны подчеркивается и автоиронией (характерная черта поэтики Межирова). "У публики случайной на глазах" — это повторная характеристика адресата, выраженная в иносказательной форме (ср. стихотворение "Через тридцать лет"). Далее в стихотворение включается авторское *я*: "Итак, *моя* и ваша героиня..." Поэт здесь приближает себя к адресату (важно то, что объединяет, а не разъединяет), но затем отстраняется от адресата, как внутреннего, так и внешнего: "Ну а о том, что происходит с теми,/ Кто посвящал баллады этой теме, — / Об этом я ни слова не скажу". Ориентация на своего читателя (вспомним стихотворение "Аттракцион": "Стена под колеса ложится, / Бледнейшие щеки запали, — / Безумная женщина мчится / Зигзагами по вертикали") подчеркивается и значимостью подтекста — "В цене лишь то, о чем я умолчал". Перефразируя приведенные выше слова В. Ходасевича, мы можем сказать, что Межиров возлагает на осведомленного читателя труд расшифровать этот подтекст.

Подтекст может быть ориентирован не только на узкий круг читателей, но и на читателя-нададресата, хотя читатели-современники, по-видимому, скорее поймут смысловую глубину текстов, так как социальный контекст — это то, что объединяет отправителя и получателя сообщения — "восприятие и понимание каких-либо событий происходит ‹...› в рамках более сложных ситуаций и социальных контекстов ‹...›. Таким образом, понимающий располагает тремя видами данных, а именно: информацией о самих событиях, информацией о ситуациях или контексте и информацией о когнитивных пресуппозициях" [Ван Дейк и Кинч 1988: 158].

Подтекст играет очень важную роль в поэзии Межирова. На читателя-современника, а может быть, и читателя-"нададресата" ориентированы, например, те стихотворения поэта, в которых звучит тема Римской империи, Рима, Цезаря — отсюда и все ассоциации, возникающие у современного читателя. См., например, стихотворение "Поздний Рим периода упадка":

Поздний Рим периода упадка,
У тебя особая укладка,
Челкой лоб морщинистый покрыт,
У тебя особая повадка —
Над Элладой хохотать навзрыд.
Римляне, предвидя катаклизмы,
Жить хотят сейчас, а не потом,
Ставят наркотические клизмы,
В подворотнях колют пантопон.

Ср. также: "Уж лучше б Цезарей и не было, / А то у них почти любой / Переписать мечтает набело / Весь шар земной, весь род людской" ("Монолог обывателя"); "В руинах Рим, и над равниной / Клубится дым, как над котлом. / Две крови, слившись воедино, / Текут сквозь время напролом" ("В руинах Рим, и над равниной...").

Подтекст и аллюзии являются важными элементами построения текста, углубляющими его смысловую перспективу, в таких, например, стихотворениях Межирова, как "Воспоминание о Флоренции", "Бормотуха", "Прощание с Юшиным" и др.

Ср. несколько стихотворений Межирова, в которых звучит мотив собственной позиции в современном обществе и в которых читатель может по-разному интерпретировать имплицитное содержание текста. Во всех этих стихотворениях отражено влияние адресата и его ответной реакции. Поэт может отстраняться от себя (использование третьего лица в первом тексте), употреблять субъектное *я* (второй текст) или обобщающее *ты* (третий текст): "И с фронта и с тыла, / И слева и справа / Ему постоянно грозила / Расправа. // За то, что со всеми / В единой системе / Он жил, / Но ни с этими был, ни с теми" ("И с фронта и с тыла"); "...Не вовлекайте, бога ради, / В сумятицу и толчею, — / Я в вашем пионеротряде, / Товарищи, не состою" ("Дом заселяется людьми"); "Ты тело чужеродное в системе / Орбит надземных. Твой металл устал. / Ни с этими не спелся и ни с теми / И даже балансировать не стал" ("Над океаном завыванье ИЛа...").

Все намеченные аспекты в анализе структуры внешнего адресата в поэзии Межирова, безусловно, требуют привлечения более широкого материала. В относительно полном объеме этот вопрос может быть решен только при комплексном исследовании типов речевых субъектов в поэзии Межирова и их взаимоотношений с внешним и внутренним адресатами, а также при описании различных способов выражения точки зрения лирического субъекта. Но думается, что анализ приведенного материала дает возможность говорить об особом характере отношений лирического субъекта и адресата как об одной из характеристик идиостиля Межирова.

Литература

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986а.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986б.

Ван Дейк Т.А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1988, вып. 23.

Деген Ю. По поводу настоящей оценки М. Кузмина // Куранты. Тифлис. 1919, № 3–4.

Джанджакова Е.В. Сфера функционирования цитат в художественном тексте // Стилистика и поэтика. Тезисы докладов... М., 1989, вып. I.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Лавров А., Тименчик Р. "Милые старые миры и грядущий век". Штрихи к портрету М. Кузмина. Вступит. статья // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Moscow, 1990.

Ревзина О.Г. Три этапа анализа поэтического текста // Художественный текст: Проблемы изучения. Тезисы докладов... М., 1990.

Соколов Ю. Три часа с Искандером в поисках радости // Известия, 1992, 18 янв.

Ходасевич В. Статья в парижской газете "Возрождение", 19 июня 1928 г. (отклик на книгу М. Цветаевой) // Лит. газета, 1992, № 1.

О.И. Северская

СМЫСЛОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА: К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

...Композиция складывается не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, (...) отцепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство...

(О. Мандельштам)

Проблема, обозначенная в заглавии статьи, при кажущейся новизне, имеет давнюю традицию. Рассматривая композицию — структуру художественного смысла, в которой синтаксис (а точнее, синтактика языковых форм) выступает как внутренняя форма смысловых приращений в содержании литературного произведения, В.В. Виноградов замечал, что изучение категорий композиции, в сущности, «не противоречит методам "коммуникативной" лингвистики, но их расширяет в новом кругу языковых явлений» [Виноградов 1980: 81–82]. Именно из этого тезиса мы исходим в постановке проблемы соотношения "художественно-языкового" и "коммуникативного" (уже в современном понимании) в поэтическом синтаксисе, важнейшей составляющей которого является не семантика и коммуникативная направленность конкретного текста, а система соответствий между общими принципами семантической и композиционной организации.

Под композицией в данном случае понимается механизм развертывания (линеаризации) семантической структуры текста, в равной мере обусловливающий как упорядочивание элементарных смыслов в сочетаниях и многомерных конфигурациях, так и актуальное развитие отдельных частей текста в их соотнесенности с целым [Золян 1988: 29, 34]. На наш взгляд, композиционно-синтаксическая функция задает и функциональную перспективу (ФП) — комплекс альтернатив смысловой организации, ориентированный на создание модели актуальных зависимостей мира текста. В принятой нами терминологии ФП представляет собою линию согласования соотносимых композиций: именно в этом аспекте текст предстает "как единоцелостная форма, как символ, смысловые разрешения которого трансфинитны, но замкнуты в строго очерченную сферу" [Виноградов 1980: 94].

Главную задачу данной работы можно сформулировать, воспользовавшись выражением В.В. Виноградова, как "определение этой сферы и направленности включенных в нее значений". Материалом исследования послужили стихотворения Сэды Вермишевой[1] — тексты небольшого объема, представляющие собой единые высказывания с четким, семантически обусловленным, композиционным членением.

Анализ отношений ФП предварим следующей цитатой:

Тополь растет за окном моим бледным,
Птица над тополем плавно плывет.
Я могу окликнуть ее — это прекрасно и просто.
Все остальное — намного сложнее.

В приведенном отрывке можно увидеть не только "классический" пример реализации ФП — тема-рематическую прогрессию, отражающую поступательное развитие информации, но и метафорическую формулировку самой проблемы. В самом деле, жесткая схема бинарного рассечения высказывания, сводящая сложные и разнонаправленные семантические оппозиции к противопоставлению "тема/рема", как бы она ни была "проста и прекрасна", оказывается не в состоянии адекватно представить многомерную смысловую организацию текста. Схемы сложной информативной структуры, по образному выражению Г.А. Золотовой, "похожи на многоэтажное здание с крышами-террасами на разных уровнях", жесткость конструкции придают "опорные точки смысла". В поэтическом тексте схема оказывается еще "намного сложнее", поскольку ФП реализуется в двух направлениях: экстенсивном (линейное развертывание за счет наращивания и перегруппировки исходных семантических структур) и интенсивном (наращивание смысловой "глубины" компонентов высказывания).

В современной лингвистике (а в данном случае мы следуем традициям М. Хэллидея и У. Чейфа) в организации ФП выделяются:

1) отношения пресуппозиции (референтные и лексические);

2) отношения информационной структуры (данное/новое, топик/комментарий, тема/рема, фокус, перспектива, различные модели определения и предикации);

---

[1] Тексты стихотворений (с необходимыми уточнениями строфики, указанными автором) приводятся по следующим изданиям: *Вермишева С.К.* Мерцающий пунктир. Ереван, 1974; *Она же.* Листья. Ереван, 1982; *Она же.* Наскальный орнамент. Ереван, 1988.

по-видимому, в структуру ФП поэтического текста, кроме уже названных, включаются и

3) отношения образного строя, предопределяющие направление и особенности семантической деривации.

В зависимости от того, что служит объектом описания — содержание или способ передачи содержания, вводится различие референциальных и коммуникативных, "упаковочных" статусов (отношений) [Чейф 1982: 278–279; Хэллидей 1980: 139; Палек 1980: 248].

Установление перспективы связано с заключением "согласия в пресуппозиции" (выражение М.Р. Майеновой), т.е. с определением фокуса эмпатии — исходного пункта в построении интерпретации, совпадающего с открывающей ассоциативный образный ряд определенной пространственно-временной точкой повествования. В силу автореферентности поэтического высказывания, непосредственно данными ("наблюдаемыми") предстают ситуации, выделенные посредством речевых жестов: модус собственно языкового существования (термин О.Г. Ревзиной), присущий поэтической реальности, позволяет моделировать референтную ситуацию в пространстве означающих.

Непосредственно введение в ситуацию может осуществляться при помощи "указующего звука":

(1) Попрощаюсь с тобой. — Так прощаются с радостью люди. Проведу, как *слепец*, по глазам твоим, *По лицу*. И в последний момент — Откажусь. И прощанья не будет. На ладонях своих я увижу Голубую, как небо, *пыльцу* ‹...›

Надстройка на звуковой иконический образ оказывается настолько сильной, что позволяет реципиенту самостоятельно восполнить лакуны в исходной информации. В приведенном примере паронимические связи (в том числе и имплицитные) очерчивают парадигму непосредственного восприятия: *слепец, * поцелуй пальцев* (т.е. нежное прикосновение), *пальцы по лицу, * пыльца на пальцах*. Одновременно в памяти всплывают представления об отрешенности, о невозможности взгляда глаза в глаза, о мечте, улетевшей как бабочка: слепота оборачивается прозрением, голубая, как небо, пыльца воспринимается как осязаемый след утраты.

Другим способом актуализации является непосредственное введение в коммуникативный контекст ситуации, показателем которого служит реализация прагматических переменных:

(2) *Я говорю с тобой*... Но ты далек. И ты меня не слышишь. И нету слов почти в моей строке. И, поределая, она почти не дышит. ‹...›

Перформативное употребление глагола *говорить*, расширяющее его пропозициональное значение, позволяет представить исходную

ситуацию во всей ее сложности и многомерности. Открываются информативные валентности, задающие программу интерпретации: семема "словесно выражать мысли, чувства" ориентирована на компоненты *слова, строка, молитва* (ср. *нету слов почти в моей строке — пустует угол, где молиться я должна*), семема "проявляться в чьих-нибудь поступках, словах и т.п." открывает валентность "выражать существо" (ср.: * *я говорю*), а семема "обращаясь, вести разговор, беседу" — валентность "ожидание ответной реакции", восполняющуюся компонентами *не слышишь, молчанье* (ср.: *я говорю с тобой — голову уткнув в молчанье, ты меня не слышишь*). Одновременно вводится информация о положении участников коммуникации в пространстве, о наличии контакта, о коде и характере самого сообщения, о результатах коммуникации. Соотнесение переменных "Я" и "ТЫ" задает двойную перспективу восприятия ситуации — ее интерпретацию в координатах двух альтернативных "возможных миров": если в мире с координатой "ТЫ" состояние молчания предицируется субъекту коммуникации (ср.: *нету слов почти... в строке*), то в мире "Я" молчание приписывается собеседнику как следствие его душевной глухоты, свидетельство утраты контакта, приводящей к душевному опустошению, разрушению привычных связей в мире "Я".

Как видно из приведенных примеров, "согласие в пресуппозиции" предполагает "согласованность ассоциаций". Как отмечает М.Р. Майенова, первым datum становится задаваемое ситуацией "пространство возможностей" [Майенова 1980: 428–429]: в центре внимания оказываются референтные области, которым соответствуют модели изоморфных положений дел действительного и поэтического мира, а также связанные с ними устойчивые семантические представления, которые и задают направление семантического вывода, являясь своеобразными индексами импликации. Именно "семантический тип" исходной референтной ситуации становится первично определяемой темой текста — стимулом к поиску инвариантной тематической структуры, которую, по определению С.Т. Золяна, образуют "устойчивые" смыслы и смысловые подструктуры, представляющие некоторые предельные значения, с которыми могут быть идентифицированы все остальные [Золян 1988: 29]. В соответствии с этим определяется и двойственный характер "данности": данное в контексте оказывается контрастивным выражением внутреннего данного [Ковтунова 1986: 146, 152].

Помимо выделенных в поле непосредственного наблюдения, статус данного получают референты, принадлежащие к одной категории [Чейф 1982: 283]. Фактически, речь идет о референтах, локализованных в разных срезах релевантного денотативного пространства.

(3) Ну сколько можно жить Ни умирая, Ни возрождаясь так, Как Бог велел? Нести в себе Себя, Изнемогая, И натыкаться снова на предел? // Земли — с ладонь. Возможностей — с мизинец. А кровь крепка, Как нашатырь... // Куда идешь ты, Древний Урартиец? Боль прошлого — Слепец, Не поводырь...

Пресуппозиция задается референтным выражением *древний Урартиец* ("выходец из Урарту, наследник", ср. *древний* "существовавший или возникший в отдаленном прошлом"), которое апеллирует к знанию истории расцвета и падения государства, на территории которого возникла Армения. Тема "настоящее Армении — наследие и развитие ее исторического прошлого" (данное в контексте) соотносится с множеством "устойчивых" признаков (внутреннее данное), входящие в него признаки "скрытая сущность", "неизбывность", "направление пути", "предел", "преодоление" позволяют идентифицировать сходные ситуации в универсальном, не имеющем определенных пространственно-временных координат (ср.: *жить, ни умирая, ни возрождаясь, нести в себе себя, натыкаться на предел*), и узуальном, определяемом координатами "хронотопа" истории Армении (ср.: *земли — с ладонь, возможностей — с мизинец, а кровь крепка*), пространствах. В этом случае "устойчивые" смысловые структуры играют роль актуализатора — семантической инструкции к поиску референта, определяя как его инвариантные, так и переменные признаки: так, например, признак "переизбыток сил, которым нет применения", характеризующий рассмотренные ситуации, есть результат композиции "устойчивых" признаков "скрытая сущность", "неизбывность", "предел". Таким образом, тематическая структура не только повторяется, но и варьируется в соотносимых фрагментах текста, а "устойчивые" признаки приобретают функцию тематических классификаторов. с этой точки зрения каждое представление ситуации является "данным", активизированным внутренней темой, "новое" формируется за счет определенной трансформации инвариантной семантической структуры и перегруппировки признаков в соотносимых композициях.

Особенностями смысловой организации поэтического текста определяется и соотношение топика/комментария. В общем случае, выполняя подобно речевым "жестам" функцию экстренного введения в ситуацию, топик служит указанием пределов вариации темы: *Утра*, мои любимые утра, Полные песен, Как колокольная медь ‹...›; *Мучительно...* ‹...› Души твоей простор Мне не замкнуть собой..; *Мне трудно...* ‹...› Мне больно — Терзает мне душу Пигмей... Я — пыль на дорогах... ‹...›; *Иду на распродажу* Своих надежных догм.

Сниму запреты, Стражу, Собью колодки с ног. И выйду на просторы, На шалый свист Дорог... Где только ветер в поле Да небо, Лес и Бог... Топик может быть представлен и имплицитно, в этом случае можно говорить о топикализации представления о типе ситуации: *Я никогда И никому, Ни под каким предлогом Тебя не уступлю* (топик: представление о ситуации, несовместимой с миром лирической Героини, комментарий: имя этой ситуации), или о типе референта: *Вьюги, Дожди, Снегопады. Рельсы. Молочная грусть...* Я никогда не умела Читать на лице твоем, *Русь* (топик: набор сущностных признаков, комментарий: имя референта, обладающего этими признаками в мире текста).

В роли топика может выступать и образ, задающий релевантное денотативное пространство интерпретации: *Как волна*, Я иду, Чтоб отпрянуть И в море свободы уйти. Но прежде — о камни, Но прежде — о скалы. О берег, Случившийся мне на пути, Я Разбиваюсь..; *Словно бабочка*, На дальнем рассвете Я из кокона выйду, Я раскрою глаза, Я очнусь... Над родною землею склонюсь Из далеких созвездий... И рукою горячей Я к земле своих дней Прикоснусь... В этом случае топик играет роль "предваряющего подлежащего", которое может и не быть включено в текст, но определяет множество релевантных семантических признаков.

Содержательно топик служит указанием границ области, в пределах которой верна главная предикация [Чейф 1982: 309], а именно указанием на множество эквивалентных объектов.

(4) *Одиночество*. / Черно-белая паперть смиренья. Свет, стекающий в землю Сквозь горячие прорези глаз... Нет, Не бег... Он — помеха движенью, Прикасанью к далеким глубоким пластам... // Ощущение плотных, горячих мгновений, Послушанье сквозь ропот Да будет даровано Нам...

Представление о референте, получающее статус топика, находится в фокусе контраста. По У. Чейфу, в данном случае "тем, о чем говорится" является не конкретное референтное представление, а само основание контраста [Там же: 306]. Топик служит указанием области, в которой находится утверждаемая альтернатива. В приведенном примере границы этой области очерчивают признаки "отрешенность", "внутренняя сосредоточенность", "страдания, метания души", имплицитно представленные в структуре значения слова *одиночество*. Комментарий распадается на две части. В первой рассматривается круг возможных альтернатив, актуализатором каждой из которых является тот или иной "устойчивый" признак (смиренье, потупленный — проницающий — взор, стремление

вырваться), и производится первоначальный отбор "наиболее подходящих" (ср.: *Нет, не бег... Он — помеха движенью...*), во второй вводится утверждаемая альтернатива: *одиночество — ощущение плотных, горячих мгновений, послушанье сквозь ропот.* Фактически, речь идет здесь о выборе той или иной композиции семантических признаков: если в первом фокусе контраста оказывается множество "устойчивых" признаков, то во втором определяется их комбинация, отражающая "предельное" значение интерпретации, альтернативу, которая признается истинной.

Несколько слов следует сказать о взаимодействии статуса топика/комментария и противопоставления данного/нового. На наш взгляд, данным является представленное в первой части комментария описание "пространства возможностей" ситуации, активизированное тематической структурой, новую информацию вносит предикативная связь топика и собственно комментария: *Преодолев себя /* По облакам идешь. И снова падаешь, Как летний теплый дождь На землю, и в цветов благоуханье. И снова отдаешь себя дыханью Ромашки, Лютика и лебеды. Качаются, зовут тебя сады И черный, душный воздух перегноя, // И *ускользает бытие твое земное.*

Неоднозначным оказывается соотношение топика/комментария и темы/ремы. К позиции темы, как правило, тяготеет та часть комментария, которая содержит описание круга возможных альтернатив (развернутую тематическую структуру), рематический компонент составляет утверждаемое предикативное отношение с контрастным выделением собственно комментария: *Встать на колени? Властвовать? — / Участь узка...* ‹...› Композиционно приведенное тема-рематическое членение не совпадает с членением на топик/комментарий, ср.: *Участь* (топик) — *встать на колени, властвовать — узка* (комментарий). В целом в поэтическом тексте действует тенденция к гармонизации смысловой темы (топика) и темы как исходного пункта тема-рематической прогрессии: *Я сегодняшний день /* Берегу. Я кормлю его — Как младенца.‹...› Уплываю в него Целиком, Становлюсь я его двойником, — Пью его неизбывности море... Начало приведенного отрывка имеет следующее членение, независимое от смысловой темы: *Я / сегодняшний день берегу. Я его / кормлю как младенца.* Топик ("я и сегодняшний день") входит в тематический компонент, обозначая исходный пункт тема-рематической прогрессии: *Я сегодняшний день / берегу, // кормлю как младенца, // уплываю в него...* и т.п. Динамика прогрессии обусловливается композицией семантических признаков: перетекаю в сегодняшний день по каплям, сливаюсь с ним.

Тема и рема текстового единства выделяется на чисто семантических основаниях, отражая тема-рематическую структуру метатекста-интерпретации. Так, в уже рассмотренном примере, темой является "попытка примириться с жизнью", ремой — "выплеснувшаяся боль, хлынувшее через край горе" (ср.: Я сегодняшний день берегу... и: Я стараньям своим кисти рук отрублю, Задрожав и померкнув от боли...). Метатекстовое членение "подсказывается" актуальным:

Т Р Т Р

[Я] Попрощаюсь с тобой. Так прощаются с радостью. //

Т Р

То, что связано с тобой — радость; или же актуальным соотношением семантических признаков: Я — щербатая клинопись, Непрочтенная, На скале. ...Молчаливое изваяние скорби я — Камень, Руины, Песок, Прорастающие созиданием... (например, возможно соотношение: щербатая клинопись / камень, руины, песок, прорастающие созиданием // молчаливая, непрочтенная, и т.п.).

Особого внимания заслуживает тот компонент ФП, который мы назвали отношениями образного строя. Речь идет об особом уровне семантической организации поэтического синтаксиса, поскольку, как и текст в целом, образ представляет собой "претендующее на истинность и новизну специфическое высказывание относительно некоторого денотата" [Григорьев 1971: 124].

(5) В искусстве трудно Сохранить Невинность. В нем грех — Как долг. Паденье — Как повинность, Чтоб тело истины Сжимать в руках...

Учитывая, что "образ ближе к миру, чем к смыслу" (Н.Д. Арутюнова), а в поэтическом тексте оказывается данным в материи поэтической реальности, стимулом к поиску образного основания ФП можно считать имплицитные паронимические связи: *искусство — искушение поиском истины.* Это первоначально выделенное метавысказывание отсылает нас к мифу о сотворении мира и делает возможной экспликацию смысловой структуры высказывания-образа: *Искусство — сотворение мира.* Именно в семантических координатах образа интерпретируются ключевые компоненты текста, получая следующие значения: *сохранить невинность* — "не изменить исконной природе (исконная природа в данном случае — сотворенность "по образу и подобию"), *грех, паденье* — "вкушение плода с древа познания, древа жизни — возможность творить свой мир" (в библейской мифологии познание истины означает рождение сущего), *тело истины* — "истинная природа, осязаемая тайна миро-

здания", *долг, повинность* — "непреложность". На основе этих значений устанавливаются отношения предикации между поверхностной и глубинной тематической структурой, текстом, метатекстом и образом. Эти предикативные отношения формируют структуру концептуализующей пропозиции: *Искусство — рождение сущего, сотворение истинного мира.* Образ в данном случае выступает в функции "глобального топика", определяющего референциальные и семантические координаты релевантного денотативного пространства, привлеченного к интерпретации [Золян 1989: 19; Платонова 1989: 39]. Именно в этой области формируется множество "устойчивых" смыслов, определяются тематические классификаторы, обусловливаются коммуникативные статусы соответствующих референтных представлений.

Приведенные наблюдения позволяют отметить следующие особенности ФП и способа ее реализации в поэтическом тексте.

ФП представляет собой композиционно-синтаксическое отношение, характеризующее векторное направление развертывания семантической структуры в динамике сцеплений и пересечений разных уровней языковой семантики. Если композиционная форма является формальной структурой экстралингвистической интерпретации текста, то ФП служит внутренней формой интерпретации актуальных зависимостей стоящего за текстом поэтического мира.

Организация ФП обусловлена особенностями текста как языкового пространства: текст сам задает референты, относительно которых определяются тема, фокус и перспектива высказывания; сама же ФП оказывается комплексом способов развертывания "внутренней данности", осуществляемого параллельно на пропозициональном и образном уровнях.

Реализация ФП оказывается тесно связанной с тематической композицией, при которой смысловое пространство текста оказывается сгруппированным вокруг точек "устойчивости" поэтического смысла, а различные осмысления выражений текста замыкаются на элементарных смысловых группировках, что, в конечном итоге, предопределяет систему смысловых соотнесений, актуальное развертывание частей в рамках целого текста. Коммуникативные отношения, включенные в орбиту ФП, становятся дополнительным средством композиционной организации. "Локальные" топики очерчивают границы семантической области, в которой происходит композиционное варьирование исходной тематической структуры, и определяют основную точку приложения композиционной функции; "глобальный" топик — образ — задает семантические параметры интерпретации. Внутреннее данное, множество "устойчивых"

признаков, определяет границы "семантического знания", необходимого для идентификации объектов в разных пространствах единой ситуации и для задания программы предицируемых состояний ситуации/объектов внутри ситуации. "Данность" реализуется в парадигме номинативных блоков, обнаруживающих соответствие большинства релевантных семантических признаков. Соотнесение подобных номинативных блоков предопределяет содержание и направление тема-рематических отношений: каждая повторная номинация при идентичном денотате вносит новую информацию, имеющую метатекстовый характер.

Реализация ФП, ее развертывание, осуществляется в соответствии с основным принципом семантической композиции: набор смысловых характеристик транслируется по всем сегментам текста, причем каждый сегмент обнаруживает не только повторение, но и вариацию исходной смысловой структуры. Как и тематическая, информационная структура задается не только синтагматически, но и парадигматически, что и позволяет ФП выполнять функцию ассоциативного согласования соотносимых семантических композиций.

Литература

Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Григорьев В.П. Слово — образ — денотат // Н.А. Некрасов и русская литература. Тезисы докладов и сообщений межвузовской конференции. Кострома, 1971.

Золян С.Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста. АДД. Ереван, 1988.

Золян С.Т. О верифицируемости тропа // Проблемы поэтического языка. М., 1989, т. I.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986,.

Майенова М.Р. Теория текста и традиционные проблемы поэтики // Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. М., 1980.

Палек Б. Кроссреференция: к вопросу о гиперсинтаксисе // Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. М., 1980.

Платонова О.В. Сколько денотативных пространств нужно для понимания метафорической номинации? // Проблемы поэтического языка. М., 1989, т. 1.

Хэллидей М.А.К. Место "функциональной перспективы" в системе лингвистического описания // Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. М., 1980.

Чейф У. Данное, контрастивность, определенность, подлежащее, топики и точка зрения // Новое в зарубежной лингвистике, вып. 11. М., 1982.

II

Л. Магаротто

АВТОР, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ И ЧИТАТЕЛЬ В "ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"

Анализируя произведение М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" (ГНВ), следует обратить внимание по крайней мере на три важных момента. Первый касается изложения пяти частей, второй — их расположения в романе, третий — их хронологической последовательности по отношению к жизни Печорина, главного героя. Первый и третий моменты детально изучены критикой. Второй, хотя и не менее изученный, поддается различным толкованиям и приглашает к исследованию.

Первая часть "Бэла" (Б) начинается с появления путешественника, едущего из Тифлиса на перекладных. О нем нам известно крайне мало, и даже имея возможность сообщить кое-какие подробности о своей личности, он оставляет читателя в неведении.

> — Теперь считаюсь в третьем линейном батальоне. А вы, можно спросить?
>
> (Здесь вопрос задает штабс-капитан Максим Максимыч)
>
> — Я сказал ему. (205)[1] —

отвечает наш путешественник, но мы, читатели, не посвящены в суть этого ответа.

Любопытный по природе, склонный вести путевые заметки повествователь номер 1 ($П_1$), встречает пожилого штабс-капитана Максим Максимыча (повествователь номер 2: $П_2$), который рассказывает ему историю молодого офицера Григория Александровича Печорина (это повествователь номер 3: $П_3$), посланного в крепость в Чечне, где штабс-капитан был расквартирован со своей ротой.

Задавая множество вопросов $П_2$, $П_1$ узнает о похищении красавицы черкески без памяти влюбленным в нее молодым прапорщиком Печориным. Узнает он и подробности сложной подготовки к этому похищению и о трагических его последствиях. $П_1$ предупреж-

[1] Все приводимые в тексте цитаты приводятся по изданию: М.Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 6-ти томах, т. VI, М.–Л., 1957. В дальнейшем указаны только страницы.

дает читателя, что целью "допроса", которому он подверг $П_2$, было "вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям" (208).

Как бы то ни было, на случай, если читатель будет заворожен завязкой истории, $П_1$ с готовностью напоминает в самый захватывающий момент действия, что он пишет всего лишь путевые заметки, а не повесть, и потому не может заставить капитана рассказать, как закончилась история Бэлы, прежде, чем он сам на то решится (225). Иными словами, используя конкретный литературный прием — описание событий с точки зрения разных персонажей, — автор (разделяя аргументацию Genette [1987: 157], мы будем говорить только об авторе, а не о подразумеваемом авторе [implied author]) заставляет $П_1$ сказать, что только тот, кто пишет новеллы, может использовать литературные приемы, предваряя таким образом слова героев. А тот, кто, как он, пишет путевые заметки, должен не только заботиться об их правдоподобии, но и уважать порядок и время событий. На первый взгляд повесть кажется очень строго выстроенной: два повествователя (для точности следует сказать, что есть и еще один, Казбич, чей рассказ, занимающий не более страницы, приводится читателю в изложении $П_2$), по очереди задают вопросы о жизни и приключениях прапорщика Печорина и отвечают на них. В действительности жизнь героя иногда выходит за рамки повести, например, когда делается намек на его бурное прошлое:

> В первой моей молодости, с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, — но их любовь только раздражала мое самолюбие, а сердце осталось пусто... (231)

Вспомним, что в "Княжне Мэри" (КМ) Печорин встречает Веру, с которой некогда у него была очень сильная любовная связь; о ней, однако, мы не узнаем ничего. Будут еще и другие ситуации, отсылающие к событиям, предшествующим завязке повести; не забудем и то, что большая часть жизни героя скрыта от нас $П_1$, который, как он сам утверждает в предисловии к "Журналу Печорина" (ЖП), "по многим важным причинам" (249) не взял на себя ответственности опубликовать дневник Печорина, где он "рассказывает всю жизнь свою" (249) [Bonamour 1987: 405]. С другой стороны, $П_1$ неожиданно позволяет себе грустное замечание:

Лошади измучились, мы продрогли, метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только дикие напевы были печальнее, заунывнее. "И ты, изгнанница, — плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть, где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки" (226)

Мы можем заключить, что $П_1$ — пишущий человек ("Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит путевыми записками о Грузии" (203)), русский, отправленный в ссылку на Кавказ, страдающий от ностальгии по своей земле. В этом определении, однако, сразу же узнается сам Лермонтов, изгнанный на Кавказ. Через несколько месяцев, а именно в апреле 1840 года, его снова стали терзать душевные муки, когда в непрерывном движении туч он увидел сходство со своим положением вечного изгнанника:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною,
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную (II: 165)

Личность $П_1$, в большей части повести хорошо определенная, вследствие этого смешивается с авторской, нарушая, по крайней мере частично, повествовательную схему ГНВ, которая в общих чертах выглядит так: присутствие автора в предисловии (написанном специально для второго издания, опубликованного в 1841 году), появление $П_1$ и $П_2$ в первых двух частях — Б и "Максим Максимыч" (ММ); присутствие $П_1$ и автора в предисловии к ЖП — участие, почти исключительное, $П_3$ в ЖП (если не считать кратчайшего "вторжения" $П_2$ в финале "Фаталиста" (Ф).

Сходство между $П_1$ и автором открыто заявлено самим Лермонтовым в предисловии к Ф по случаю его публикации в "Отечественных записках": "Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максим Максимычем". (Здесь автор словно забывает, что новелла ММ не была еще напечатана и что, следовательно, читатель не мог знать о том, что воспоминания Печорина были переданы $П_1$ $П\text{-}м_2$, или же он забыл нарочно?) "Не смею надеяться, чтобы все читатели помнили эти два незабвенных для меня имени, и потому считаю нужным напомнить, что Максим Максимыч есть тот мой добрый штабс-капитан, который рассказал мне историю Бэлы, напечатанную в 3-ей книжке "Отечественных записок", а Печорин — тот самый молодой человек, который похитил Бэлу. — Передаю этот отрывок из записок Печорина в том виде, в каком он мне достался".

В процитированных эпизодах (можно было бы упомянуть и другие) стирается, таким образом, вплоть до исчезновения, расстояние между эмпирическим автором и повествователем. Тем не менее, хотя большинство критиков за все эти годы были склонны видеть за $П_3$ автора, следует признать, что Лермонтов в романе использовал повествовательную стратегию, разделяющую в большей части произведения личности автора и повествователя.

Несомненно, что некоторые оценки, выраженные Печориным, или его поведение разделяются самим Лермонтовым. Однако исходя из этого нельзя заключить, как это ошибочно делается, что в главном персонаже ГНВ слышится голос самого Лермонтова, проявляется его собственное поведение, чувствуется его философия, потому что, если Герой нашего времени с точки зрения художественной "портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии (203)", как заявил Лермонтов в предисловии к роману, то с точки зрения повествовательной фигура автора, за исключением некоторых случаев, удалена и отделена не только от $П_1$ и $П_2$, но и от $П_3$. Можно утверждать, что Печорин культурно близок эмпирическому автору, но несмешиваем с ним, разве что считанные разы.

Вернемся к повести Б. Здесь прослеживаются две повествовательные перспективы, контрастные между собой. Одна — $П_2$, она ориентирует и фокусирует описание на Печорине. Другая — $П_1$, с его многочисленными обращениями к разным темам и персонажам. [Genette 1986: 237; Uspenskij 1970: 16]. При сопоставлении точек зрения $П_1$ и $П_2$ у читателя неминуемо образуется размытое представление о Печорине, чья полная характеристика ускользает от него и подлежит завершению; так что, если бы автор поставил за этой повестью ЖП, возникла бы с точки зрения художественной цезура, трудно заполняемый вакуум. Была, следовательно, необходима, прежде, чем ввести ЖП, другая история, чтобы сфокусировать повествование на личности Печорина. Эта задача решается в рассказе ММ.

Здесь $П_1$ опять заявляет о себе как об авторе:

> ...И я для развлечения вздумал записывать рассказ Максим Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей; видите, как иногда маловажный случай имеет жестокие последствия!.. (239)

Он обращается к воображаемому читателю (как это было и в Б), оказываясь с ним на том же повествовательном уровне [Genette 1986: 276]. Безусловно неожиданно для читателя, $П_1$ избегает здесь длинных пейзажных описаний, на которых была замешана Б, считая их ненужными:

> Избавляю Вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были. (238)

По ходу рассказа, однако, читатель поймет, что $П_1$ полностью поменял свою повествовательную ориентацию и теперь фокусирует рассказ на главном герое.

Столкновение точек зрения $П_1$ и $П_2$, характерное для Б, исчезает, и устанавливается единая повествовательная перспектива. Она подчеркивается превалирующим присутствием монолога и комментариев $П_1$ к диалогу, преобладавшему в Б. Для большей точности следовало бы сказать, что в рассказе имеется центральный блок, находящийся в центре внимания монолога $П_1$; из него вырисовывается с большой ясностью физический портрет героя, в то время как в конечной части устанавливается диалог между $П_1$ и Печориным. Этот диалог уточняет некоторые особенности морали главного героя, в частности, его мелочный эгоизм, и дополняет его образ. В конце второго рассказа, таким образом, широкий повествовательный поток, берущий начало в Б и нацеленный на то, чтобы медленно создать у читателя при помощи разных повествовательных структур наиболее полный портрет Героя нашего времени и поэтому оцениваемый с разных точек зрения, достигает своей цели. Теперь может быть введен дневник Печорина.

В кратком вступлении к ЖП $П_1$, узнав о смерти Печорина, чувствует себя вправе опубликовать отрывки из журнала героя, полученные от ММ в конце второго рассказа. Но здесь $П_1$ выступает не просто издателем, а скорее автором:

> И я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением. Дай Бог, чтобы читатели меня не наказали за такой невинный подлог! (248)

Оставляя в стороне оценку поведения $П_1$ с точки зрения этики и ограничиваясь только повествовательной стороной произведения, заметим, что путаница между повествователем и автором возникает вновь несколькими строками позже, где говорится:

> Может быть некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. (249)

Еще раз, как это подчеркивалось на предыдущих страницах, автор проникает в образ повествователя, делая очевидными нарушения в линейной повествовательной схеме ГНВ. В одном из вариантов рукописи решение опубликовать дневник Печорина оправдывается следующими словами (в то время как вопрос авторства не затрагивается):

> Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана. (570)

После краткого предисловия, целью которого является также инверсировать повествование, переведя его с внешнего мира героя, о котором говорили $П_1$ и $П_2$ в первых рассказах, на внутренний мир [Крупышев 1989: 65], начинается дневник Печорина. Он состоит из трех рассказов, где, как и в любом другом дневнике, личности повествователя и главного героя сливаются. Но этот прием, как хорошо известно в литературной теории, не влечет за собой фиксации фокуса рассказов на главном герое. Наоборот, мы встречаем изменяемые фокусы, которые в Ф довольно редко совпадают с Печориным, в то время как в КМ, оставаясь изменяемыми, в большом количестве ситуаций совпадают с Печориным, и мы узнаем обо всех ощущениях его души, так что эта повесть является, как отмечал Белинский [1954: 146], основной не только для понимания личности главного героя, но и всего произведения в целом.

Пишущий дневник обычно не связывает себя молчанием: он не обязан быть скрытным по отношению к себе самому, так что даже если он постоянно смещает фокус своего повествования, достаточно и того, что иногда этот фокус совпадает с его собственной личностью, чтобы глубоко понять ее. Единственная помеха может зависеть от типа применяемого им фокусирования. Его можно определить по отношению к прошлой информации, имеющейся у главного героя, и в таком случае повествователь должен скрыть всю информацию, даже очень важную, полученную им впоследствии, или по отношению к имеющейся у него как у повествователя в настоящей момент информации [Genette 1986: 246].

Печорин в своем дневнике обращается к этому последнему типу, что подчеркивается и самим временем повествования, преимущественно прошедшим, давая таким образом читателю максимум сведений о событиях, чувствах, переживаниях, диалогах разных персонажей, комментарии повествователя. В дневнике Печорина только в повести КМ отчетливо прослеживается временная последовательность, типичная для любого дневника, в то время как другие рассказы представляют собой повествование всегда от первого лица, о событиях, происшедших с повествователем в разное время, но не имеющее формы дневника. Возможно, именно движение и смена повествовательных планов в ЖП, дневникового в КМ и приблизительно документального в "Тамани" (Т) и Ф (в любом случае, с дневником их роднит автобиографичность, на которой они основаны), облегчают трем рассказам возможность сформировать не

только дневник Печорина, но и вписаться как главы в более высокий жанр романа ГНВ [Drozdá 1985: 17].

Уже в Т, хотя и написанной вне цикла ГНВ, вырисовывается то, что станет стандартным поведением Печорина в дневнике: ничего не делая, он скучает ("Тогда мне стало скучно" (232), — заявил он в автобиографии, включенной в Б). И, дабы перехитрить время, впутывается в дела, которые его не касаются, становясь для других источником бед и мучений ("...знаю только, что если я причиною несчастия других, то я сам не менее несчастлив" (231), — заявляет он там же в Б). Он не станет искать объяснения этому своему зловредному поведению, но подведет к непостижимым поворотам судьбы, согласно лучшим романтическим традициям, причине его необдуманных действий, как в Т, когда спрашивает:

> И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных* контрабандистов? (260).

Такое фаталистическое поведение тем не менее не приводит его к пассивности, но в унисон со спорами, происходившими в русской и европейской философии 30-х – 40-х годов между романтическим волюнтаризмом и историческим детерминизмом [Лотман 1985: 12], превращается в свою противоположность: защита от внешних вторжений требует, чтобы человек стал творцом своей судьбы или по крайней мере старался быть им [Бачарова 1965: 232]. Кроме того, самоисследование главного героя происходит в едином хронологическом плане, т.е. в момент, когда оно осуществляется, с минимальными ссылками на прошлое или будущее. Одним словом, личность Печорина рассматривается под разными углами зрения, но никогда не показывается в развитии. Если бы развитие это было показано последовательно в цикле разных рассказов, им легче было бы превратиться в более высокую форму романа [Turner 1978: 30]. В любом случае, даже развернутое в едином хронологическом плане, исследование личности главного героя является мотивом, который скрепляет ГНВ и который встречается в последнем рассказе Ф, где серия действий, предпринятых в романе для борьбы со скукой жизни, приобретает трагический аспект. Печорин еще раз демонстрирует, что его не только притягивает фатум, но что он верит в него, превращаясь в определенном смысле в инструмент смерти своего товарища по оружию и рискуя в свою очередь умереть сам [Mersereau 1962: 136].

Другой элемент, который делает центральной фигуру Печорина во всем цикле, — это то, что $П_1$ и $П_2$ и еще более $П_3$ видят каждую ситуацию, событие и любой персонаж исключительно в связи с

главным героем и никогда, к примеру, в связи между ними. Поэтому каждый персонаж вносит свою лепту, чтобы "поставить" Печорина в центр романа. Может быть, единственный, кому под силу соперничать с ним, — это Вулич. В определенный момент он обретает "таинственную власть" (341) над всеми присутствующими. Ту таинственную власть, к которой постоянно стремится Печорин. Но Вулича быстро убивают, и он исчезает из рассказа, не успев повлиять на центральное положение главного героя [Turner 1985: 13]. Тем не менее именно в этом рассказе определяется характер Печорина. В противном случае было бы непонятно значение, приданное Ф автором [Лотман 1985: 13].

По ходу всего произведения встречаются разные неточности в логическом развитии сюжетных переплетений. Критики практически полностью перечислили их. Мы же отметим один любопытный "натянутый" момент. В Б встречаются краткие ответы на турецком языке, но ни один из произносящих их персонажей не является этническим турком и не принадлежит к народам, говорящим на турецком. Почему кабардин, разглядывая коня ММ, должен воскликнуть "Якши, чок якши!"? (212) Почему ему понадобилось говорить на турецком, а не на кабардинском? Да и у Казбича иногда слетают с языка турецкие слова, словно бы это был его родной язык, врывающийся, как известно, в речь в моменты опасности или крайнего удивления. Бэла, черкеска, говорит на татарском, — приблизительное и противоречивое определение, дававшееся всем нехристианским языкам и, следовательно, в нашем случае и черкесскому, на котором говорили мусульмане. А в годы, когда Лермонтов писал ГНВ, можно было подразумевать и турецкий (или язык, называемый в настоящее время азербайджанским), который там и вообще в Азии был необходимым, "как французский в Европе" (441). Объясняется это, возможно, тем, что во времена Лермонтова турецкий на Кавказе был очень распространен или считался "общим", и стандартные его фразы было легко услышать в разговоре разных этнических групп. Однако этот момент кажется искусственным. Желая показать, что его герои могут говорить на местном наречии, Лермонтов вкладывает им в уста краткие ответы на турецком (единственном экзотическом языке, знакомом ему; известно, что в Тифлисе он выучил основы турецкого и азербайджанского ("Я начал учиться по-татарски") (441) [Bellingeri 1991: 17–18], не обращая внимания на то, являются ли персонажи этническими турками.

Дневник — это прежде всего общение или диалог с самим собой ("Ведь этот журнал пишу я для себя" (295)) во времени и потому не предполагает наличия читателя. В действительности даже в самых сокровенных дневниках угадывается присутствие чи-

тателя, хотя и безответного, чьи следы находим и в тексте. А в случае дневника Печорина перед нами литературный прием, сознательно используемый для создания художественного произведения, которое будет прочитано публикой (обилие диалогов, кстати говоря, и не предполагает дневниковой формы [Didier 1976: 161]).

Таким образом, с момента зарождения дневник Печорина лишен конфликта между повествованием и дневником, уже указывавшегося русскими формалистами и затем активно поддержанного французскими литераторами, и превращен в повествовательный текст от первого лица, где повествователь и главный персонаж сливаются, а автор сохраняет свою особую роль [Ricoeur 1987: 148]. Важно отметить, что дихотомия между повествованием и дневником не всегда столь строга, потому что в широком спектре дневникового жанра часто встречаются стратегические приемы, превращающие его в повествование [Ceserani 1985: 84]. В ЖП наблюдение и регистрация прошлых событий, действий служат повествователю-главному герою для предвидения и предписания кода поведения на будущее. Печорин и вправду оценивает события, сопоставляет их со своими предсказаниями, разрабатывает новые планы, оценивает их возможное осуществление. Одним словом, используя рациональный по своему характеру монолог и отчет о случившемся, он соединяет воедино то, что в телевизионном жанре называется "прямой связью" и "предварительной записью", и затем как бы готовится к съемкам на будущий день. В этом случае повествователь, будучи всегда главным героем, одновременно является и "другим": события дня уже принадлежат прошлому, и ощущения вечера или последующего дня так или иначе предваряются в настоящем [Genette 1986: 265]. Именно потому, что повествователь становится "другим", между речью главного героя и других персонажей и комментариями повествователя в КМ устанавливается так называемое "повествование-эхо". Оно влечет за собой активное восприятие чужой речи. Так что повествователь говорит не о главном герое, но с главным героем помимо других персонажей, и обнаруживается один из основных и характерных модулей диалогического и полифонического принципа, определенного М. Бахтиным [1972: 109].

В предисловии к ГНВ, написанном автором, и в предисловии к ЖП, приписываемом $П_1$, а в действительности в смешении ролей между автором и $П_1$, идет многократное обращение к публике в первом предисловии с укором в том, что она:

> ...так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в

порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое, и тем не менее смертельное, которое, под одеждою мести, наносит неотразимый и верный удар. (202)

Это предисловие было написано Лермонтовым специально, как уже говорилось, для второго издания романа с целью показать особые моменты в тексте, которые надо было иметь в виду при чтении, чтобы не теряться в поисках нравоучений в отличие от читателей первого издания. Раскрывая художественные принципы своего творения, автор подтверждает, что собирался установить тесную связь с читателем.

Известно, что любой текст пишут или говорят "для кого-то, кто его сделал бы актуальным, даже если не ожидают (не хотят), чтобы этот "кто-то" конкретно или эмпирически существовал" [Eco 1979: 53]. Поэтому в повествовательном жанре установилась манера предполагать существование подразумеваемого читателя, выдвинутая В. Исером (Genette называет его виртуальным читателем), или читателя-модели, поддерживаемая Умберто Эко. Эти две фигуры гипотетических читателей приблизительно вырезаются по лекалам других аналогичных фигур, таких, как идеальный читатель, суперчитатель, информированный читатель или спроектированный читатель [Pugliatti 1985: 144] и имеют корни, настолько крепко вросшие в структуру текста, что ориентируют его, поскольку читатель — это единственный всеведущий создатель текста. Действительно, то, что персонажам известно лишь отчасти, то, что повествователь может изложить, а потом позабыть, читатель знает наверное и своей памятью заполняет вакуум, создает связи, предвидит развитие и, прежде всего, интерпретирует текст [Pugliatti 1985: 146].

В Б $П_1$ тоже обращается к подразумеваемому читателю или читателю-модели, тормозя его любопытство, напоминая ему, сколь ограничены повествовательные возможности путевых записок; он делает это косвенно и в ММ, когда говорит о "длинной цепи повестей", и продолжает делать это в КМ и Ф. В своем предисловии автор, кажется, имитирует стиль главного героя романа, Печорина, всегда ироничного, саркастичного, насмешливого. Так же ведет себя и $П_1$ в предисловии к ЖП, где, когда недвусмысленно вводится автор, в читателе, откровенно призываемом к участию, признается между прочим избыток иронического духа, что диаметрально противоположно сказанному самим же автором в предисловии к ГНВ.

Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. "Да это злая ирония!" — скажут они. — Не знаю. (249)

Портрет пороков своего поколения, Герой нашего времени признает, что душа его "испорчена светом" (232), что он неспособен любить, что он скучает и несчастлив и что ему "осталось одно средство: путешествовать" (232). Тогда он решает предпринять quête, типично романтические скитания, которые привели бы его "только не в Европу, избави Боже!", где нашел комфорт и вдохновение его современник П. Чаадаев, но по возможности "в Америку, в Индию" (232). Quête требует, чтобы герой всегда был в движении (Байрон назвал бы его паломничеством), в поиске новых мест и народов, но не цивилизованных, а экзотических [Magarotto 1992: 54-97]. Странствия главного героя не имеют цели, а если и имеют, то только временную, поскольку они самоценны и в этом смысле утешительны. А порождаемый ими риск переживается с осознанием того, что можно даже умереть — "авось где-нибудь умру на дороге" (238), как пророчески предвидел наш герой, впоследствии так и умерший на пыльной дороге, возвращаясь из Персии.

Литература

Ариштейн Л.М. Реминисценции и автореминисценции в системе Лермонтовской поэтики // Лермонтовский сборник. Л., 1985.

Бачарова А.К. Фатализм Печорина // Творчество М.Ю. Лермонтова. Пенза, 1965.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Белинский В.Г. Герой нашего времени // Белинский В.Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954.

Бенькович М.А. Мысль автора и логика романа // Литературно-критические опыты и наблюдения. Кишинев, 1982.

Виноградов Б.С. Образ повествователя в романе Лермонтова "Герой нашего времени" // Литература в школе, I, 1956.

Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство, 43–44, М., 1941.

Жолковский А. Семиотика "Тамани" // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана, Тарту, 1992.

Крупышев А.М. О предисловиях в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" // Филологические науки, 1989, № 6.

Лермонтов М.Ю. Сочинения в шести томах. I-VI, М.–Л., 1957.

Лотман Ю.М. О проблеме знаний во вторичных моделирующих системах // Труды по знаковым системам. II, 1965.

Лотман Ю.М. "Фаталист" и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985.

Мануйлов В. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". М.–Л., 1966.

Михайлова Е. Тамань // Литературная учеба, 1941, № 7–8.

Шкловский В. М.Ю. Лермонтов // Заметки о прозе русских классиков. М., 1955.

Успенский В.А. Поэтика композиции. М., 1970.

Эйхенбаум Б.М. Примечания // Лермонтов М.Ю. Сочинения в шести томах, т. IV. М.–Л., 1962.

Эйхенбаум В.М. Роман М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М., 1962.

Andrew J. The blind will see: Narrative and Gender in "Taman" // Russian literature, vol. XXXI, № IV, 1992.

Bagby L. Narrative double voicing in Lermontov's "A Hero of Our Time" // Slavic and East European Journal, 1978, XXII.

Bellingeri G. Non solo "Ašik-Kerib"/ Quale altro "ašug"? // Scarcia G. (a cura di). Ašik-Kerib. Venezia, 1991.

Bonamour J. Naissance d'un roman: Remarques sur le cas d"Un héros de notre temps" // Cahiers du monde russe et soviétique, XXVIII, 1987.

Ceserani R. Il diaro nel racconto fantastico e realistico dell'Ottocento // Le forme del diario. Quaderni di retorica e poetica, 2 (1985).

Chatman S. Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film. Parma, 1981.

Cox G.D. Dramatic Genre as a Tool of Characterization in Lermontov's "Hero of Our Time" // Russian Literature, vol. XI, 1982.

Didier B. Le journal intime. Paris, 1976.

Drozdá M. Повествовательная структура "Героя нашего времени" // Wiener Slawistischer Almanach, 15, 1985.

Eco U. Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano, 1979.

Genette G. Figure III. Discorso del racconto. Torino, 1986.

Genette G. Nuovo discorso del racconto. Torino, 1986.

Holk A.G.F. Van. О глубинной структуре Печорина // Russian literatute, vol. XXXI–IV, 1992.

Hansen-Löve A.A. Pečorin als Frau und Pferd und Andered zu Lermontov "Geroj nasego vremeni" (1 Teil) // Russian Literature, vol. XXXI, № IV, 1992.

Magarotto L. "Il prigionero del Caucaso" di A.S. Puškin // Cavaion D. e Magarotto L. Il mito del Caucasio nella litteratura russa. Padova, 1992.

Mersereau J. Michail Lermontov. Carbondale, 1962.

Nabokov V. Translator's Foreword // Lermontov M. A Hero of Our Time. Ann Arbor, 1958.

Prince G. Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa. Parma, 1984.

Pugliatti P. Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista. Bologna, 1985.

Ricoeur P. Tempo e racconto. La configurazione del racconto di finzione. 2. Milano, 1987.

Szilágy Z. К поэтике и семантике "Тамани" Лермонтова // Slavica Tergestina, 2, 1994.

Turner C.J.G. Pechorin: An essay on Lermontov's "A Hero of Our Time". Birmingham, 1978.

Ю.Н. Караулов

РУССКАЯ РЕЧЬ, РУССКАЯ ИДЕЯ И ИДИОСТИЛЬ ДОСТОЕВСКОГО

Впрочем, странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности.

(Ф.М. Достоевский)

I. От русской речи к "русской идее"

В феврале 1992 года я слушал публичную лекцию Н.Д. Арутюновой, темой которой была семантико-типологическая характеристика русского языка в его сопоставлении с другими языками. Характеристика была дана по нескольким универсальным параметрам, используемым обычно в культурной антропологии, семиотике, в философской и филологической герменевтике. В перечислительном виде, без развернутых комментариев, которыми они сопровождались в лекции Н.Д. Арутюновой и которые касались обращения к другим языкам с иными, чем в русском, значениями параметров, а также отношений их друг с другом, параметры эти таковы (далее в каждой паре вторым поставлен параметр, свойственный именно русскому языку):

а) Время vs Пространство;
б) Человек vs Стихия;
в) Норма vs Аномалия;
г) Свое vs Чужое;
д) Определенность vs Неопределенность.

Автором были приведены многочисленные и разнообразные языковые факты, которые иллюстрировали принадлежность русскому языку именно того набора характеристик, которые перечислены в правой части таблицы, т.е. которые показывали, что русский язык тяготеет к пространственным представлениям как первичным, исходным и склонен рассматривать время как пространство; что он характеризуется неантропоцентрической ориентацией и в своей структуре и речевом выражении готов ставить на первое место стихию, а не сознательную деятельность человека как основную движущую силу мира; что он отдает предпочтение не норме, а нарушениям, отклонениям от нее, т.е. для него естественнее аномалия, чем норма; что чужое имеет приоритет перед своим, оказывается, как правило, выше, ценнее, интереснее своего; и что, наконец, в нем довольно отчетливо прослеживается тенденция к неопределенной

окраске высказывания, в том числе и к неопределенному выражению всех остальных, перечисленных выше параметров.

К этим выводам можно относиться по-разному, но я хочу привлечь внимание вот к чему. В том обильном и разноречивом потоке публикаций, который посвящается ныне проблемам самоидентификации русских, их самобытности, их национальному характеру и национальному самосознанию, мы встречаемся с понятиями, весьма похожими на приведенные выше признаки, с понятиями, часто даже называемыми теми же словами. Не тщась дать систематическое обозрение, приведу только примеры такого рода характеристик русскости (Russtum, как говорит Вышеславцев), русского национального духа, рассматриваемого уже не со стороны языка, а со стороны ценностей, идеалов, надежд, отраженных в фольклоре, верованиях народа, памятниках письменности, литературе.

а) Время — Пространство

Кажется, эта оппозиция, с предпочтением в русском характере второго ее члена, не требует развернутой аргументации: о влиянии российских просторов на складывание национального духа говорили многие. Приведу одну цитату: «Когда-то Чаадаев сетовал, что Россия находится вне истории, что она не более, чем географическое понятие. Тогда это казалось пределом национальной самокритики. Евразийцы обратили этот "географизм" в национальную добродетель, объявив большевистскую Россию (как отринувшую Россию петровскую) полной и абсолютной наследницей Джучиева улуса, апеллируя в том числе к фактору пространства: те же размеры, те же кочевые просторы. И такая же вражда к "романо-германской Европе", живущей прежде всего в системе временных координат, а не только пространственных» [Кантор 1995: 38].

б) Человек — Стихия

О роли стихийной составляющей в русском характере говорилось много. В понимании русской истории С.М. Соловьевым, например, большое значение отводится понятию "внутренней степи", т.е. бунтам и восстаниям как проявлению народной, "скифской" (Блок) стихии. «Характер человека, — пишет Вышеславцев, — не есть что-то явное, очевидное; напротив, он есть нечто скрытое. Поэтому трудно понять характер и возможны неожиданности. Как часто люди говорят: "Вот этого я от тебя никогда не ожидал!" Характер имеет свой корень не в отчетливых идеях, не в содержании сознания, а скорее в бессознательных силах, в области подсознания. Там, в этой подпочве, подготавливаются землетрясения и взрывы, которые нельзя объяснить, если смотреть на внешнюю поверхность... В особенности это применимо к русскому народу. Все герои Достоевского поражают своими выходками и вспышками. И весь русский

народ в целом поразил мир своим революционным извержением» [Вышеславцев 1995: 112–113].

в) Норма — Аномалия

Стихийная составляющая русского национального характера коррелирует с тенденцией к нарушению нормы, способна приводить к аномальным поступкам и действиям, иллюстрацией чего может служить, например, былинный эпизод ссоры Ильи Муромца с князем Владимиром (пересказ по цитированной выше статье Вышеславцева). Однажды устроил князь Владимир "почестен пир" "на князей, на бояр, на русских богатырей", "а забыл позвать старого казака Илью Муромца". Илья, конечно, страшно обиделся. Натянул он тугой лук, вложил стрелочку каленую и начал стрелять... В кого бы вы думали? "Начал он стрелять по Божьим церквам, да по чудесным крестам, по тым маковкам золоченым".

И вскричал Илья во всю голову зычным голосом:
"Ах вы, голь кабацкая, доброхоты царские!
Ступайте пить со мной заодно зелено вино,
Обирать-то маковки золоченыя!"
Тут-то пьяницы, голь кабацкая
Бежат, прискакивают, радуются:
— Ах ты, отец наш, родной батюшка! —
Пошли обирать на царев кабак,
Продавать маковки золоченыя,
Берут казну бессчетную,
И начали пить зелено вино.

«...Здесь явно виден, — пишет далее Вышеславцев, — весь русский характер: несправедливость была, но реакция на нее совершенно неожиданна и стихийна. Это не революция западно-европейская, с ее добыванием прав и борьбою за новый строй жизни, это стихийный нигилизм, мгновенно уничтожающий все, чему народная душа поклонялась, и сознающий притом свое преступление с "голью кабацкою". Это не есть восстановление нарушенной справедливости в мире, это есть "неприятие мира", в котором такая несправедливость существует. Такое "неприятие мира" есть и в русском горестном кутеже, и в русских юродивых и чудаках, и в нигилистическом отрицании культуры у Толстого, и, наконец, в коммунистическом нигилизме» [Вышеславцев 1995: 117]. Стихия, таким образом, приводит к аномалии, подкрепляет ее.

г) Свое — Чужое

"О чем мечтает, чего желает русская сказка, каковы бессознательные мечты русской души?" — спрашивает далее Вышеславцев. И отвечает: «Прежде всего — это искание "нового царства и лучшего

места", постоянное стремление куда-то "за тридевять земель". Здесь есть, конечно, нечто общее сказочному миру всех народов: полет над действительным к чудесному, но есть и нечто свое, особенное, какое-то странничество русской души, любовь к чужому и новому здесь, на земле, и за пределами земли: "Града грядущего взыскуем"» [Вышеславцев 1995: 113].

д) Определенность — Неопределенность

«Нужно сказать, что область подсознательного в душе русского человека занимает исключительное место. Он чаще всего не знает, чего он хочет, куда его тянет, отчего ему грустно или весело. Умеем ли мы вообще хотеть? Да, у нас бывают мгновенные и непреодолимые желания, и в нас есть жажда жизни, есть Эрос, но мы не можем определить направление хотения. Любимец русской сказки Иванушка-Дурачок, долго лежавший на печи, ни с того, ни с сего вдруг вскакивает и кричит: "Эх вы, тетери, отпирайте двери, хочу идти туда, сам не знаю куда!"» [Вышеславцев 1995: 113].

На примере этих, в общем-то случайных, цитат, читатель убеждается, что можно отметить отчетливый параллелизм между чисто лингвистическими оценками русского языка (может быть, точнее было бы сказать — русской речи) и философскими, историко-психосоциологическими оценками русского национального характера. Связь национального языка и национального характера, безусловно, существует. «Пушкин как-то сказал о себе, что он ударил по наковальне русского языка и тот зазвучал. Но заставить "звучать язык" это и значит конституировать национальное сознание» [Кантор 1995: 42].

Близкая точка зрения о соотнесении, и даже отождествлении, русского национального сознания с русским языком обосновывается в статье В.С. Библера, которая так и называется: "Национальная русская идея? — Русская речь!" [Библер 1993]. Приведу несколько выдержек из этой статьи. "Идея речи (как национального средства) отвечает самому смыслу демократии и демократизма, смыслу гражданского общества, объединяющего людей в системе договоров и соглашений и — вместе с тем — разъединяющего и обособляющего каждого человека. Речь наиболее адекватное выражение единства нации в контексте гражданского общества ‹...›. Внутренняя речь, сближая различные слова, фразеологизмы, речевые обороты и заключенные в них частные идеи, формулирует совершенно необычные — в будущее нацеленные — формы мышления, одновременно предельно индивидуального и исходно общенационального характера ‹...›. Все эти семантические и синтаксические смыкания и отталкивания речевых корнесловий-звучаний-действий национально своеобразны и формируют смысловой лад каждой нации" [Библер 1993: 163, 165–166].

II. Русская "речь-идея" и идиостиль Достоевского

Обращаясь к текстам Достоевского, мы обнаруживаем, что в них естественным образом воплотились все семантико-типологические характеристики русского языка, отражающие одновременно — хотим мы того или не хотим — основные составляющие русского национального самосознания, или русской идеи.

Стихийной составляющей русской души и русской истории, всегда превозмогающей масштаб человека, пересиливающей его "рацио", посвящено много рассуждений, пассажей в философско-исторических, литературоведческих, культурологических работах. Я остановлюсь на одной небольшой книжке Б.П. Вышеславцева "Русская стихия у Достоевского", вышедшей в Берлине в 1923 году. Из этого эссе можно извлечь все те признаки русской идеи, которые обсуждались выше. Проиллюстрирую их некоторыми выдержками из этой книги.

Стихия

> Я вполне понимаю, что один немец, очень культурный и философски образованный, мог сказать мне, что произведения Достоевского внушают ему отвращение к России. Это так должно и быть, ибо в изображении Достоевского мы видим прежде всего хаос стихийных сил, и в этом хаосе замечаем прежде всего разгул зла, безумия, болезни душевной. Может ли быть что-нибудь более неприемлемое для представителя германской культуры с ее порядком, с ее здоровьем, с ее чувством долга? (с. 6)
>
> В романах Достоевского всегда происходит нагромождение событий, которые завершаются сценами высшего напряжения. Они странны, хаотичны, иррациональны, стихийны. Герои действуют наперекор рассудку, не отдавая себе отчета, потеряв власть над событиями; подпочвенные течения в душе влекут к поступкам. В конце концов, действуют не сами люди, а неведомые им скрытые стихийные силы. (с. 31)

Стихии для ее проявления нужен простор, стихия связана с беспредельностью русского пространства.

Пространство

> Но Достоевский верит, что из русской хаотической стихии создастся дивный космос... Ведь в хаосе содержится потенциально все — и добро и зло, и гармония и диссонанс, и красота и безобразие, в нем все титанически нагромождено и дико смешано ‹...›, эти снежные пустыни и раскаленные степи, где гуляет ветер. ‹...› То, что есть в этом хаосе могучего и сильного: это беспредельность, жажда души слиться с беспредельным; есть беспредельность в русской природе и в русской душе, она не знает ни в чем предела: в этом ее трагизм, порою ее комизм, иногда ее гибель, но всегда своеобразное величие. (с. 7, 8)

Разбушевавшаяся на этих просторах русская стихия отрицает всякий порядок, противостоит соблюдению рутинных норм и правил.

Аномалия

Что Достоевский прежде всего усмотрел на Западе? Его поразил порядок, дисциплина души, завершенность форм. "Париж — это самый нравственный и самый добродетельный город на всем земном шаре. Что за порядок! Какое благоразумие, какие определенные и прочно установившиеся отношения <...>, так сказать, затишье порядка". — писал он. (с. 8–9)

А этот потрясающий случай с расстреливанием причастия, рассказанный Достоевским, это странное состязание парней в русской деревне: "кто кого дерзостнее сделает?" Быть может, это дикое патологическое исключение, которое в счет не идет? О нет, совсем не так думает Достоевский. Этот факт и эти типы, по его мнению, "в высшей степени изображают нам весь русский народ в его целом. Это прежде всего забвение всякой мерки во всем (и, заметьте, всегда почти временное, преходящее, являющееся как бы каким-то наваждением)". Это потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до крайности, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких — броситься в нее, как ошалелому, вниз головой. (с. 28)

Естественны в этом ряду аномалий безумие, юродивость, преступление.

Чужое

Стихия, властвующая в душе русского человека, не только толкает героев Достоевского "в чудовищные уклонения и эксперименты", но и заставляет бросаться "в искания и странствия": "Есть в нас, — говорит князь Мышкин, — какое-то Колумбово искание "Нового света!" Б.П. Вышеславцев в этой связи отмечает:

Да, неуживчив русский человек, не может ужиться ни с другими, ни с самим собою: все ему жизнь не по плечу — мелка, пошла, ничтожна. Взыскует он какого-то града...; а при могучем напряжении русской стихии это приводит к безумию, к раздвоению личности, к злому двойнику, как у Ивана Карамазова и Ставрогина. (с. 35)

Такая раздвоенность и хаотичность, в свою очередь, порождают бесформенность и неопределенность.

Неопределенность

Душа Запада закована в пределы, она вся оформлена и потому ограничена. Душа России не оформлена; она полна страшных неопределенностей, она безóбразна и потому порой безобрáзна... (с. 8)

Вот загадка русской души — она как бы любит бесформенность, незавершенность. (с. 9)

Все здесь непохоже на западно-европейскую трагедию: там действующие лица действуют по целям, частью добрым, частью преступным, сталкиваются, борются... Здесь — бесцельный вихрь, никто не действует, никто не строит жизни, последовательны и сильны только разрушители, как Верховенский, здесь много личин и мало лиц, мало кто нашел свое лицо, даже свою главную страсть. Все движется, все переливается, все неопределенно и беспредельно. (с. 33)

Таким образом, оперируя лишь оценками одного автора, я старался показать, что идиостилю Достоевского присущи все отмеченные выше, типологически значимые для русской речи черты, которые одновременно выступают в качестве составляющих русского национального самосознания, русской идеи. В принципе, любая из этих составляющих, т.е. любое из рассмотренных понятий или все они вместе, могут быть предметом анализа лингвиста или литературоведа, и в действительности, в работах филологов в той или иной мере изучались и пространство в произведениях Достоевского, и стихия, и аномалии. Меньше всего, может быть, уделялось внимания понятию неопределенности. Отчасти по этим соображениям, отчасти по внутренней убежденности в фундаментальной значимости этого понятия для процесса познания вообще и для художественного познания, в частности, я и решил обратиться к его рассмотрению.

III. Диалогичность — двойственность — неопределенность

Прежде всего о содержании вынесенных в название раздела терминов. Они пришли из разных источников, даже из разных филологических дисциплин (диалогичность — раньше всего понятие литературоведческое, неопределенность — лингвистическое), но при ближайшем рассмотрении появляются основания считать, что все они именуют разные стороны одного и того же. Хотя понятие диалогичности в качестве характеристики идиостиля Достоевского стало общим местом, думаю, не будет излишним напомнить о его содержании, обратившись к первоисточнику: «Действительно, существенная диалогичность Достоевского вовсе не исчерпывается теми внешними, композиционно выраженными диалогами, которые ведут его герои. Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они контрапунктически противопоставлены ‹...›. Все отношения внешних и внутренних частей и элементов романа носят у него диалогический характер, и целое романа он строил как "большой диалог". Внутри этого "большого

диалога" звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже "микродиалог", определяющий особенности словесного стиля Достоевского» [Бахтин 1963: 56, 57].

Слово "двойственность" не является как будто даже термином, но, происходя от того же корня — "два", — указывает на ветвление, расщепление, раздваивание авторского видения и описания. Заявив о себе впервые в "Двойнике", эта особенность стиля Достоевского проходит потом через все его произведения: под пером писателя раздваиваются мнения и предметы, персонажи и изображаемые картины, оценки, переживания и события.

Наконец, понятие "неопределенность" восходит к лингвистической терминологии, к названию категории определенности/неопределенности, или, как удачно нашли от этого названия аббревиатуру в теории функциональной грамматики, — к О/НО [Теория... 1992].

Таким образом, "диалогичность" — это как бы зафиксированное в статике состояние и противостояние элементов текста; "двойственность" указывает на способ организации, на внутреннюю бинарную структуру и равнозначность противопоставлений внутри "диалогически" организованного текста, а "неопределенность" характеризует авторскую позицию и читательское восприятие описания — той или иной картины, ситуации, факта, чувства или высказывания. Диалогичность, порождаемая двойственностью, дает в итоге неопределенность, т.е. в применении к стилю Достоевского эти термины обретают квазисинонимический характер. Неопределенность же, в свою очередь, перекидывает мостик от идиостиля писателя, от его текстов, от "языка Достоевского" — и к фундаментальному свойству русского языка, отдающего — в своем речевом выражении — предпочтение в паре О/НО второму члену оппозиции, и к одной из составляющих "русской идеи", русского национального сознания, столь глубоко и тонко отраженных в произведениях этого автора.

Теперь, чтобы показать, как, какими лингвистическими средствами достигается эффект неопределенности в идиостиле писателя, мне остается только прибегнуть к иллюстрациям. Отмечу предварительно, что этот эффект свойственен всем "типам повествования" (Н.А. Кожевникова), использованным автором в его произведениях, и всем "коммуникативным регистрам" речи (Г.А. Золотова) в его текстах (это и авторское обращение к читателю, и текст от лица рассказчика, и "я"-повествование; это портрет и одежда, интерьер и наружный вид дома, оценка автором (рассказчиком) характера,

внешности или состояния персонажа, а также его речи; это оценка персонажем себя и других, это, наконец, слухи и намеки, причем некоторые из них, усиливая неопределенность, так и остаются нерасшифрованными для читателя, и т.д.) В силу такого обилия разновидностей контекстов мои иллюстрации заведомо не будут исчерпывающими, о чем я заранее и предупреждаю.

Лингвистические приемы и средства, используемые автором для создания эффекта неопределенности, можно разделить на три типа. Во-первых, это стандартные средства русского языка, к которым относятся неопределенные местоимения и местоименные наречия, неопределенно-личные и безличные синтаксические конструкции, порядок слов, родительный вместо винительного, т.е. все то, что предназначено в языке для наполнения функционально-семантического поля неопределенности: *какой-то, как-то, что-то, как бы, как будто (бы), чуть ли не, почти, некоторый, несколько, один, кое-кто, кое-какие, почему-то, какой-нибудь, в чем-то, чего-то, нечто, никак, откуда-то, кой-кому* и т.п.

Во-вторых, это набор системных средств русского языка — союзов, частиц, наречий, — которые в текстах Достоевского сигнализируют о границе, указывают черту, которая делит высказывание на две части, черту, за которой начинается "смысловое отталкивание" второй части высказывания, его смысловое расщепление, как раз и составляющее суть диалогичности, двуголосости и порождающее неопределенность: *но, не то чтобы, несмотря на, однако; хотя..., а (но); в то же время, если бы не, напротив; так..., что (и); между тем; тем более, что; с таким ..., что; (и) сверх того, что-то уж слишком, подчас, иногда, впрочем, отчасти* и нек. др. Частота употребления этих единиц у Достоевского существенно превышает их частотность для среднего художественного текста.

Наконец, третью группу средств составляют в основном лексические, специфически авторские, свойственные в таком количестве употреблений только Достоевскому, приемы усиления неопределенности. Среди них — 1) неопределенная предикация, которая достигается путем либо простого отрицания (*увидят* [из романа] vs *не увидят; он смеялся* vs *и не смеялся*; [он] *герой* vs *не герой, деятель* vs *не деятель*), либо путем использования антонимов и квазиантонимов для характеристики одного и того же (*мягкие, ласковые* vs *жесткие, злые*; *приятное* vs *угрюмое и недовольное*); 2) асимметричное противопоставление, "асимметричная антитеза", если можно так выразиться *(от него пахло водкой, но манера была эффектная; с лицом не то чтобы красивым, но заключавшим в себе тайну нравиться без красоты)*; 3) отсылка к слухам как источнику информации, источнику, неопределенность сведений из которого подчеркивается и усиливается

обилием бессубъектных синтаксических конструкций (*известно было, говорили, рассказывалось, упоминалось, говорилось, здесь место упомянуть, знали, уверяли)* и разнообразием лексем из лексико-семантической группы "слух" *(прослышала, слыл, подслушаны были, известия; слухи — доходили, распространились, затихли, носились, пошли было; слухи — неопределенные, какие-то, странные, невероятные, непонятные* и т.д.)

Поскольку диалогичность и стоящая за ней языковая категория неопределенности являются кардинальным свойством идиостиля писателя, как бы постоянно требуя своего выражения, Достоевский иногда для реализации этой внутренней потребности идет на недоговоренность, "неоткровенность" автора с читателем, оставляя того в неведении, на что был сделан намек. Неопределенность тем самым достигается, но нарушается известный постулат нормальной коммуникации Грайса, согласно которому отправитель речи для обеспечения эффективной коммуникации должен быть откровенен с адресатом. Например, в сцене ночи на даче у князя Мышкина, когда перед чтением объяснения Ипполита Евгений Павлович Радомский хочет о чем-то говорить с князем, но после чтения вдруг отказывается от разговора. Читатель оказывается в недоумении и ожидании какой-то мотивировки и в связи с этим какого-то нового сюжетного хода, но ничего не происходит, правда, неопределенность остается. Подобный прием часто оформляется как появление какой-то новой (странной, неясной) мысли у того или иного персонажа, мысли, о содержании которой читатель так и не узнает.

Перейдем к примерам, распределив их по некоторым из перечисленных выше микрожанров.

а) Авторское обращение к читателю

> Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем?... "Может быть, увидите сами из романа". Ну а коль скоро прочтут роман и не увидят, не согласятся с примечательностью моего Алексея Федоровича? ‹...› Дело в том, что это, пожалуй и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся. [И т.д. — *Ю.К.*] (БК, 5)[1]

[1] В скобках даны сокращенно названия произведений Ф.М. Достоевского и номера страниц по собранию сочинений в 30 томах, Л., 1972–1988: БК — Братья Карамазовы, УиО — Униженные и оскорбленные, И — Идиот.

б) Портрет (одежда)

[Князь Валковский] Это был человек лет сорока пяти, не больше, с правильными и чрезвычайно красивыми чертами лица, которого выражение изменялось судя по обстоятельствам; но изменялось резко, вполне, с необыкновенною быстротою, переходя от самого приятного до самого угрюмого и недовольного, как будто внезапно была передернута какая-то пружинка. Правильный овал лица несколько смуглого, превосходные зубы, маленькие и довольно тонкие губы, красиво обрисованные, прямой, несколько продолговатый нос, высокий лоб, на котором еще не видно было ни малейшей морщинки, серые, довольно большие глаза — все это составляло почти красавца, а между тем лицо его не производило приятного впечатления. Это лицо именно отвращало от себя тем, что выражение его было как будто не свое, а всегда напускное, обдуманное, заимствованное, и какое-то слепое убеждение зарождалось в вас, что вы никогда не добьетесь до настоящего его выражения. Вглядываясь пристальнее, вы начинали подозревать под всегдашней маской что-то злое, хитрое и в высочайшей степени эгоистическое. Особенно останавливали ваше внимание его прекрасные с виду глаза, серые, открытые. Они одни как будто не могли вполне подчиняться его воле. Он бы и хотел смотреть мягко и ласково, но лучи его взглядов как будто раздваивались и между мягкими, ласковыми лучами мелькали жесткие, недоверчивые, пытливые, злые ‹...› (УиО, 244)

[Нина Александровна Иволгина] ... вид ее был болезненный и несколько скорбный, но лицо и взгляд ее были довольно приятны... Несмотря на прискорбный вид, в ней предчувствовалась твердость и даже решимость. Одета она была чрезвычайно скромно, в чем-то темном, и совсем по-старушечьи, но приемы и разговор, вся манера изобличали женщину, видавшую и лучшее общество. (И, 77)

[Варвара Ардалионовна] ... с лицом не то чтобы очень красивым, но заключавшим в себе тайну нравиться без красоты... Взгляд ее серых глаз подчас мог быть очень весел и ласков, если бы не бывал всего чаще серьезен и задумчив... (И, 77)

[Генерал Иволгин] Фигура была бы довольно осанистая, если бы не было в ней чего-то опустившегося, износившегося, даже запачканного... Вблизи от него пахло водкой, но манера была эффектная... (И, 80)

[Мышкин] Если бы кто теперь взглянул на него из прежде знавших его полгода назад в Петербурге, в его первый приезд, то, пожалуй бы, и заключил, что он наружностью переменился гораздо к лучшему. Но вряд ли это было так. В одной одежде была полная перемена: все платье было другое, сшитое в Москве и хорошим портным; но и в платье был недостаток: слишком уж сшито было по моде (как и всегда шьют добросовестные, но не очень талантливые портные) и, сверх того, на человека, нисколько этим не интересующегося, так что

при внимательном взгляде на князя слишком большой охотник посмеяться, может быть, и нашел бы, чему улыбнуться. Но мало ли отчего бывает смешно? (И, 159)

в) Оценка автором характера, состояния, речи персонажа

[Об Ипполите] Он говорил одно, но так, как будто бы этими самыми словами хотел сказать совсем другое. Говорил с оттенком насмешки и в то же время волновался несоразмерно, мнительно оглядывался, видимо путался и терялся на каждом слове... (И, 242)

[О Радомском] Из поднявшихся разговоров оказалось, что Евгений Павлович возвещал об этой отставке уже давным-давно; но каждый раз говорил так несерьезно, что и поверить ему было нельзя. Да он и о серьезных-то вещах говорил всегда с таким шутливым видом, что никак его разобрать нельзя, особенно если сам захочет, чтобы не разобрали. (И, 211)

г) Оценка персонажем себя и других

[Ипполит] Удивило меня очень, почему князь так угадал давеча, что я вижу "дурные сны"... Он или медик, или в самом деле необыкновенного ума и может многое угадывать. (Но что он в конце концов "идиот", в этом нет никакого сомнения). (И, 323)

[Аглая] Она ... ну да, очень умна, хоть и безумная, и вы правду говорите, что она гораздо умнее меня... (И, 362)

д) Слухи

... носился слух, что графиня ... (УиО, 343)

Кстати, здесь место упомянуть о слухе про князя, слухе, который уже давно дошел до меня. Говорили ... (УиО, 357)

[О сестрах Епанчиных] Известно было, что они замечательно любили друг друга и одна другую поддерживали. Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу общего домашнего идола — младшей. ‹...› а между тем знали ... ... про них говорилось чрезвычайно много похвального. ‹...› с ужасом говорилось... все знали... (И, 16)

Мало-помалу и распространившиеся было по городу слухи успели покрыться мраком неизвестности... Рассказывалось ... Но другие говорили, что ... Но все эти слухи очень скоро затихли ...

Кой-кому, очень немногим интересующимся, стало известно по каким-то слухам, что Настасья Филипповна на другой же день после Екатерингофа бежала, исчезла и что будто бы выследили наконец, что она отправилась в Москву...

Пошли было тоже слухи собственно насчет Гаврилы Ардалионовича Иволгина ... (И, 504–505)

е) Неопределенность, ведущая к нарушению постулата Грайса

У него [Мышкина] начинала мелькать одна странная идея, впрочем еще не совсем ясная ... (И, 67)

У князя мелькнула вдруг странная мысль. Он посмотрел пристально на Аглаю и улыбнулся. (И, 358)

Гаврила Ардалионович, так враждебный к Ипполиту на тогдашнем вечере, сам пришел навестить его, уже на третий, впрочем, день после происшествия, вероятно, руководимый какою-нибудь внезапною мыслью. Почему-то и Рогожин стал тоже приходить к больному. (И, 393)

После таких наблюдений и размышлений возникает естественный вопрос, почему эта фундаментальная неопределенность в описательных микрожанрах и дискурсах персонажей не вызывает у читателя антиэстетических переживаний, да и заметной-то она становится только в результате специального анализа. Я бы искал ответ в другой фундаментальной особенности идиостиля писателя, в той особенности, которую можно назвать "крещендо" или "предельностью " в оценках и характеристиках. Тексты Достоевского, как никакого другого русского писателя, насыщены такого рода лексикой, которая обозначает крайнюю степень проявления чего-либо: *весь, вся* (*покраснел, растерялся* и т.п.), *донельзя, чрезвычайно, в полном (смущении), в прах, в невероятном количестве, безграничный, самолюбия сумасшедшего, до крайности, в высшей степени, до последних пределов, решительно, необыкновенный, невероятный, совершенно, ужасно, дикий, невыразимый, самый неограниченный, самый безобразный, до ужаса, до кровавых слез, до несовместимости; до такого (до того)..., что; до невозможности* и т.д. Подобная лексика в известном смысле противостоит средствам создания неопределенности и уравновешивает в восприятии читателя избыток последней в диалогически организованных текстах писателя. Но это уже тема отдельного разговора.

Литература

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

Библер В.С. Национальная русская идея? — Русская речь! Опыт культурологического предположения // Октябрь, 1993, № 2.

Вышеславцев Б.П. Русский национальный характер // Вопросы философии, 1995, № 6.

Кантор В.К. Является ли Россия исторической страной? // Вопросы философии, 1995, № 6.

Теория функциональной грамматики. Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность/неопределенность. СПб., 1992.

Е.А. Иванчикова

АВТОР В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ИСПОВЕДИ И МЕМУАРОВ
(на материале произведений Достоевского)

В произведениях Достоевского, написанных от "Я" рассказчика, различаются две формы повествования: тексты с эпическим рассказчиком, в которых центром изображения являются внешние объекты художественной действительности (лица, факты, события), и тексты с рассказчиком лирическим, в которых объектом повествования является сам рассказчик: его мысли, чувства, связанные с ним события.

В произведениях Достоевского с эпическим рассказчиком наблюдается их отчетливая жанровая сопоставленность: для произведений малых жанров типична моносубъектность, стилевая цельность повествовательной формы, модально-оценочная однозначность; для больших романов — раздвоенность повествователя, стилевая дифференциация соответствующих текстов, распределенность изобразительных функций между разными субъектами: рассказчиком с его стилизованной речью и — автором, и достижение, благодаря этому, весьма существенных идейно-художественных результатов: авторская стилевая позиция обнаруживается, таким образом, в недрах самого повествования [Иванчикова 1995а].

Обратимся к теме настоящей статьи — повествованию с лирическим рассказчиком. В произведениях Достоевского, написанных от лица лирического рассказчика, мы обнаружим, по сравнению с произведениями с эпическим рассказчиком, определенные различия в характере изобразительности и проявления авторской позиции в тексте повествования. Среди произведений, относящихся к этой группе, можно, с определенной степенью условности, выделить: произведения исповедального типа и произведения мемуарного типа. Художественно-изобразительной направленностью каждого из этих двух типов произведений определяются различия в их повествовательных формах и в возможностях авторского "стилевого присутствия" в тексте произведения. Эти различия, а также и типологически объединяющее их сходство проиллюстрируем кратким сопоставлением повествовательных структур романа "Подросток", представляющего собой исповедь героя-рассказчика, и романа мемуарного характера — "Униженные и оскорбленные".

Сохранившиеся творческие рукописи к роману "Подросток" свидетельствуют об удивительном соответствии окончательного

текста романа тем идейно-художественным требованиям, которые предъявлял самому себе Достоевский в процессе его создания. "Писать без слога", избегать "литературных красот" — сознательная установка как писателя, так и героя-рассказчика. В центре повествования — герой-подросток, рассказывающий о событиях, происшедших с ним год назад, и о людях, участвовавших в этих событиях, интригах и приключениях. Рассказ героя отражает импульсивность и непосредственность его натуры: его речь изобилует приметами непринужденной разговорности и живой экспрессии, она диалогична и постоянно обращена к читателю, ожидая его немедленной реакции. Рассказ Подростка интеллектуален, он насыщен идеями, размышлениями, внутренними монологами, умозаключениями, афоризмами. Герой подвергает самооценке свои мысли и поступки, он фиксирует свои чувства, переживания, настроения, он осмысляет свое состояние "тогда", когда происходили события, по сравнению с "теперь", когда он их вспоминает; наблюдает за теми внутренними изменениями, которые произошли в его взглядах в течение года. Создается цельный, живой, выпуклый, описанный "изнутри" образ героя-подростка, постоянно изменяющегося на наших глазах.

У Достоевского нет другого крупного произведения, кроме романа "Подросток", где все повествование от первого лица выдержано в форме исповеди героя. Рассказ, ведущийся героем о себе самом, моносубъектен, он характеризуется однородностью созданного писателем стилевого рисунка, исключающего какую-либо стилевую дифференциацию и, соответственно, присутствие в тексте авторского голоса (что имеет место в других больших романах Достоевского с рассказчиком: в "Бесах", "Идиоте", "Братьях Карамазовых"). И тем не менее авторский голос в романе "Подросток" звучит — благодаря использованному Достоевским композиционному приему — включению в конец романа некоего "инородного тела" — отзыва Николая Семеновича о рукописи "записок" Подростка. В тексте этого, правда, несколько стилизованного письма с очевидностью проступает знакомый нам писательский почерк самого Достоевского и выражаются его собственные мысли (например, о случайных семействах, о хаосе современной жизни). Но стилевая позиция автора, как видим, композиционно изолирована от основного повествовательного стиля, целиком принадлежащего герою-рассказчику, и носит как бы периферийный характер [Иванчикова 1995б].

Записки героя "Униженных и оскорбленных" — Ивана Петровича, так же, как и "записки" Подростка — это воспоминания о происшедшем год назад. В тексте воспоминаний Ивана Петровича — те же, что и в тексте романа "Подросток", необходимые приметы "монолога повествующего типа" (В.В. Виноградов): рассказ о

себе и о других с позиции "Я", композиционно организованный в соответствии с этой позицией, передающий свои наблюдения происходящего, свои оценки людей и событий, свои размышления и эмоции. Однако в "Униженных и оскорбленных", по сравнению с "Подростком", наблюдается очевидное смещение повествовательного акцента: в центре внимания писателя — не столько внутренний мир рассказчика, не столько его целостный художественный образ, сколько рисуемые сквозь призму его восприятия судьбы других персонажей, а также сама запутанная романная интрига. Иван Петрович — лишь непосредственный свидетель и активный участник развертывающихся событий, служащий в то же время как бы скрепляющим звеном между разными сюжетными линиями романа, соединяющий друг с другом разные действующие лица. В отличие от "перевоспитавшегося" в процессе написания своих "записок" Подростка, Иван Петрович "теперь, когда пишет", внутренне остается тем же, каким был "тогда": меняется, порой, лишь степень его понимания "тогдашних" фактов и ситуаций (например: "Много прошло уже времени до теперешней минуты, когда я записываю все это прошлое, но до сих пор с такой тяжелой, пронзительной тоской вспоминается мне это бледное, худенькое личико, эти пронзительные долгие взгляды ее черных глаз, когда, бывало, мы оставались вдвоем, и она смотрит на меня с своей постели, смотрит, долго смотрит, как бы вызывая меня угадать, что у ней на уме; но видя, что я не угадываю и все в прежнем положении, тихо и как будто про себя улыбается и вдруг ласково протянет мне свою горячую ручку с худенькими, высохшими пальчиками. Теперь все прошло, уже все известно, а до сих пор я не знаю всей тайны этого больного, измученного и оскорбленного маленького сердца" (3: 371)[1]. Рассказ Ивана Петровича, публикующегося литератора, в отличие от специально обрисованной, "захлебывающейся", жаждущей общения с читателем речи героя-рассказчика "Подростка", облечен в форму стилистически нейтрального, "правильного" литературного повествования с элементами несобственно-прямой речи. Размышления героя обычно не развертываются в пространные обобщающие рассуждения или в диалогизированные внутренние монологи: они, в большинстве случаев, носят комментирующий характер. Рассказчик проявляет, в целом, умеренность в выражении своих эмоций, он не склонен к общению с читателем. Повествовательную форму романа "Униженные и оскорбленные" можно определить как "литературный сказ".

[1] В скобках приводится номер тома и страница по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1972–1988.

В стиле ведения рассказа героем усматриваются стилевые приметы свойственной Достоевскому повествовательной манеры (например: "Медленно пошел я назад, прежней дорогой, к старикам. Я не знал, что скажу им, как войду к ним? Мысли мои мертвели, ноги подкашивались" (3: 206). Естественно, что в "нестилизованную" и не специально выработанную речь героя-рассказчика свободно вмещаются мысли самого писателя (например: "Мрачная это была история, одна из тех мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно, сбываются под тяжелым петербургским небом, в темных, потаенных закоулках большого города, среди взбалмошного кипения жизни, тупого эгоизма, сталкивающихся интересов, угрюмого разврата, сокровенных преступлений, среди всего этого кромешного ада бессмысленной и ненормальной жизни" (3: 300). Речь, таким образом, может идти и о выражении не только стилевой, но и идейно-содержательной позиции автора (как в письме Николая Семеновича в "Подростке"). Авторская стилевая позиция органически сливается, как видим, со стилем речи вымышленного рассказчика. Отметим также, что в содержательной структуре произведения обнаруживаются некоторые моменты автобиографизма — например, близость писательской судьбы Ивана Петровича и фактов литературной молодости самого Достоевского (см. об этом в примечаниях к роману (3: 522).

Таковы, в общих чертах, стилистические сближения и расхождения повествовательных форм в исповеди и мемуарах. Можно сказать, следовательно, что стиль повествования в произведениях исповедального типа — это "стилевая маска"; созданная писателем речь рассказчика не допускает, в принципе, выражения в тексте исповеди авторской стилевой позиции. В произведениях мемуарного типа стилизация речи рассказчика минимальна, стиль его речи сближается со стилем авторского литературного повествования, что облегчает возможность выражения в самом тексте речи рассказчика также и авторской идеологической позиции.

Отмеченные типологические стилевые признаки повествовательных структур, характеризующих рассмотренные выше жанровые разновидности художественных текстов Достоевского, мы обнаружим и в других его произведениях от первого лица исповедального типа ("Записки из подполья", "Кроткая", "Сон смешного человека") и мемуарного типа ("Белые ночи", "Маленький герой", "Неточка Незванова", "Записки из Мертвого дома", "Зимние заметки о летних впечатлениях", "Игрок") — при всех весьма существенных различиях между собой этих произведений и оригинальности каждого из них.

Так, например, основные черты повествовательной формы, свойственной художественным мемуарам, характеризуют, в целом, и такое

сложное и неопределенное в жанровом отношении произведение, как "Записки из Мертвого дома", в котором Достоевский "воссоздал ‹...› канву своего душевного состояния на каторге" [Туниманов 1980: 90]. Перед нами, в отличие от воспоминаний Ивана Петровича из "Униженных и оскорбленных", воспроизводящих одну сюжетную линию (с ее ответвлениями) — серия очерков, рисующих образы каторжан, быт и нравы острожной жизни, содержащих как наблюдения, оценки, размышления и публицистические высказывания повествователя, так и "подлинные" рассказы обитателей каторги. В литературе о "Записках из Мертвого дома" указывается на документальный характер многих описываемых в книге реалий. Внешняя разрозненность очерков компенсируется объединяющей их цельностью художественно-изобразительной и идеологической позиции автора: "Мне хотелось представить весь наш острог и все, что я пережил в эти годы, в одной наглядной и яркой картине" (4: 220).

В тексте повествования, ведущегося Горянчиковым, отсутствуют, как и в рассказе Ивана Петровича, заметные элементы стилизации. Местами обнаруживается сходство со стилевой манерой автора — Достоевского (например: "Когда вечером, по окончании послеобеденной работы, я воротился в острог, усталый и измученный, страшная тоска опять одолела меня ‹...› Молча, уже в сумерки, скитался я один за казармами вдоль забора, и вдруг увидал нашего Шарика, бегущего прямо ко мне" (4: 77). Сквозь спокойное и как бы бесстрастное ведение рассказа повествователем изредка прорываются его риторические восклицания, в которых слышится, несомненно, взволнованный голос самого автора: "И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уже все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?" (4: 231). Следует вообще отметить, что присутствие автора — фактов его личной жизни, его мыслей и настроений — в текстовой структуре "Записок из Мертвого дома" значительно более заметно, чем в тексте "Униженных и оскорбленных", что обусловлено, естественно, спецификой повествуемого объекта и целевой установкой писателя.

Явственно ощущается фиктивность рассказчика — Александра Петровича Горянчикова и стремление "настоящего" автора убедить читателя в реальности, достоверности описываемых в книге лиц и событий (см. об этом, в частности: [Фридлендер 1964: 95]. Естественно также, что "Записки из Мертвого дома" значительно более автобиографичны, чем "Униженные и оскорбленные". Так, В.А. Туниманов выделяет в "Записках" в качестве самостоятельного слоя повествова-

ния слой исповедально-биографический: субъективные эмоции, воспоминания, ряд намеков, выявляющих истинный характер преступления рассказчика" [Туниманов 1980: 93]. В большей степени, чем в "Униженных и оскорбленных", выражены в повествовательной речи "Записок из Мертвого дома" собственные мысли самого писателя. Таково, в частности, "идеологическое" совпадение между содержанием 7-й главы второй части книги — "Претензия" и статьей Достоевского 1861 г. "Книжность и грамотность", где развивается мысль о глубокой сословной пропасти, разделяющей "образованных" людей и людей из народа [Туниманов 1980: 121-123]. "Я понял, что меня никогда не примут в товарищество, будь я разарестант, хоть на веки вечные, хоть особого отделения", — пишет повествователь "записок" (4: 207). Отмеченное здесь различие в мемуарной форме "Униженных и оскорбленных" и "Записок из Мертвого дома" носит, как видим, "пропорционально-количественный", а не типологический характер.

Жанровая форма художественных мемуаров обеспечивает, таким образом, относительную свободу проявления в повествовательной структуре (речь идет — подчеркну — именно о повествовании, а не о высказываниях персонажей) данного произведения авторской позиции — стилевой и идеологической.

Примечательны слова Достоевского, неизменно воплощавшиеся в его творениях: "‹...› для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме" (29, кн. 1: 225).

Литература

Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома // Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1972, т. 4.

Достоевский Ф.М. Письмо В.Д. Оболенской 20 января 1872 г. // Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1986, т. 29, кн. 1.

Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные // Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1972, т. 3.

Иванчикова Е.А. Рассказчик в повествовательной структуре произведений Достоевского // Филологический сборник. К 100-летию со дня рождения академика В.В. Виноградова. М., 1995.

Иванчикова Е.А. "Подросток": повествование с лирическим рассказчиком // Вопросы языкознания, 1995, № 3.

Туниманов В.А. Творчество Достоевского 1854–1862. Л., 1980.

Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. М.–Л., 1964.

Е.В. Джанджакова

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЦИТАТЫ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА "ВЕДЬМА"

По своей структуре текст может быть простым, составным и сложным. Простой текст представляет собой законченное высказывание, ограниченное заглавием и концовкой. Составной включает некоторое количество текстов, каждый из которых представляет законченное высказывание ("Записки охотника", циклы стихов). Сложный включает в том или ином виде другие тексты или разнообразные отсылки к ним. Один и тот же текст может быть прочитан как простой и как сложный и в плане содержания восприниматься поэтому по-разному. В сложном тексте возникают диалогические отношения между включенным текстом и включающим, что существенно расширяет временную, пространственную, смысловую и стилистическую перспективу текста.

Легче всего ощутим чужой текст, когда он принадлежит сфере персонажей. Так, герои рассказов и пьес Чехова напевают или слушают романсы и арии, цитируют Евангелие, русских и европейских писателей и поэтов, включают литературные сюжеты и персонажей в сферу своей духовной жизни. См., например: "я..., как Иов, нахожу утешение в страданиях и постоянном труде" ("Моя жизнь"); "В «Русалке» мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка" ("Чайка") и т.п. Часть таких цитат носит локальный характер и остается на уровне характерологического средства (характеристика эпохи, среды, уровня образованности, индивидуальных пристрастий персонажа); другие же через соположение с текстом-источником принимают участие в развитии нового сюжета, выражении авторской позиции.

Однако литературные отсылки не обязательно факт сферы сознания персонажа, в еще большей мере это факт сознания повествователей и самого автора.

Для анализа предлагается рассказ Чехова "Ведьма". На первый взгляд, здесь нет и не может быть никаких литературных отсылок, поскольку его герои: заштатный дьячок, его жена, почтальон и ямщик — отнюдь не искушены в литературе. Современники так и прочитали этот рассказ как простой, критиковали за натурализм, отмечали поэтическое изображение метели. Однако этот текст значительно сложнее, чем кажется на первый взгляд.

В тексте есть достаточно конкретные литературные связи. Они развиваются по двум направлениям: 1) центральный образ ведьмы, который вынесен в заглавие (сильная позиция!) и еще до чтения самого рассказа актуализирующий отсылки к другим текстам; 2) образ и тема вьюги, метели, бури.

Первое направление аллюзивно теснее всего связано с Гоголем: "Вий", "Сорочинская ярмарка" и особенно "Ночь перед Рождеством". В "Вие" ведьма изображена как колдунья, представительница нечистой силы, обладающая способностью совершать сверхъестественные поступки. В "Сорочинской ярмарке" слово *ведьма* используется в переносном значении *злой, сварливой женщины*; его употребляет Грицко по отношению к Хивре (*Все это штучки старой ведьмы*), его синонимом в значении бранного слова является *дьявол*, употребленный Грицко ранее в адрес мой же Хиври (*А вот впереди и дьявол сидит*). В тексте же "Ночи перед Рождеством" ведьма Солоха по-лубочному комична: она собирает звездочки на небе вместе с чертом и влетает в дом через трубу. Романтически-фантастическое и бытовое содержание слова *ведьма*, его прямое и переносное значение у Гоголя разведены. В тексте же чеховского рассказа они соединены. Ведьмой считает свою жену Раису Ниловну дьячок. Это, по его мнению, она *чертиха; ведьма и есть ведьма; коли ты в самом деле человек есть, а не ведьма; наведьмачила, паучиха; так и скажу "...она ведьма"; недаром дьяволила; не хитрость ли бесовская; Ведьма! — негодовал он.* Как фантастическое существо ведьма способна воздействовать на природу, в том числе и вызывать метели, бураны, сбивать людей с пути, искушать мужчин. Раиса Ниловна действительно искушает почтальона и, по мнению ее мужа, распоряжается погодой. Но в то же время постановка в один ряд таких обозначений Раисы Ниловны, как *чертиха, бесова балаболка, дьяволила, хитрость бесовская*; то, что дьячок и некоторых случайных гостей называет бранно *сатаной* (о писаре предводителя), а также то, что в адрес самого дьячка Раиса Ниловна отпускает *бесишься, сатана,* сохраняет у этого слова просторечное бранное значение. Очевидно, что Раиса Ниловна — ведьма только в воображении дьячка. Но порой и в авторской речи есть намеки на ее ведьмовскую сущность. Например, когда она глядела на спящего почтальона, "щеки ее побледнели и взгляд загорелся каким-то странным огнем", а когда почтальон с дьячком уехали, "лицо ее исказилось ненавистью, дыхание задрожало, глаза заблестели дикой, свирепой злобой". См. для сравнения о ведьме в "Вие": "глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском", "вперила в него сверкающие глаза". В восприятии дьячка эти разные сущности Раисы Ниловны взаимосвязаны: он и бранится с ней, и пугает ее, и поэтизирует: "что жена

его при помощи нечистой силы распоряжалась ветрами и почтовыми тройками, в этом он уже более не сомневался. К сугубому горю его, эта таинственность, эта сверхъестественная дикая сила придавали лежавшей около него женщине особую непонятную прелесть, какой он не знал ранее. Оттого, что он не по глупости, сам того не замечая, опоэтизировал ее, она стала как будто белее, глаже, неприступнее... — Ведьма! — негодовал он. — Тьфу противная!" Таким образом, опора на гоголевские тексты подчеркивает необычность, индивидуальность чеховской ведьмы: гоголевская фантастична или буднично снижена, там есть приключение, таинственность, фантастика; в чеховской — тайна: каждому ясно, что она не ведьма, а все-таки...

Аллюзивная соотнесенность с Гоголем выражается также и в том, что и у Гоголя, и у Чехова ведьма связана любовными или родственными отношениями с лицом духовного звания. В " Вие" соотнесены семинарист Хома Брут и ведьма-панночка. Тема любви-страсти здесь угадывается в таких словах: "бесовски-сладкое чувство" (которое испытывает Хома, когда несет на себе панночку), "неприятное и вместе с тем сладкое чувство", "томительно-страшное наслаждение". В "Сорочинской ярмарке" это обозванная ведьмой Хивря и попович Афанасий Иванович, в "Ночи перед Рождеством" ведьма Солоха и дьяк Осип Никифорович. У Гоголя они находятся в отношениях любовников, у Чехова ведьма выдана замуж за дьячка. Складывающиеся между ними отношения значительно сложнее: для дьячка — это ненависть и любовь, для "ведьмы" — равнодушие, переходящее в ненависть. Ведьмовство Раисы Ниловны находится в обостренных отношениях с ее происхождением (дочь дьячка) и нынешним положением (жена дьячка) и соблазняет она не лицо духовного звания, а почтальона. Вообще среди приписываемых ей дьячком соблазненных лиц духовного звания нет (мастер, охотник, урядник, писарь). Но в самой любовной сцене есть переклички. У Гоголя дьяк "кашлянул, усмехнулся, дотронулся своими длинными пальцами до ее обнаженной полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство и самодовольствие: "А что это у вас, великолепная Солоха?" и, сказавши это, отскочил несколько назад. "Как что? Рука, Осип Никифорович", — отвечала Солоха". И далее: "А что это у вас, дражайшая Солоха?" — произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад. "Будто не видите, Осип Никифорович!" — отвечала Солоха. "Шея, а на шее монисто".

На шею дьячихи обращает внимание и почтальон: "Какая у тебя... шея... И он коснулся двумя пальцами ее шеи. Видя, что ему не сопротивляются, он погладил рукой шею, плечо..." Шея дьячихи

привлекает и дьячка, хотя реакция женщины здесь прямо противоположная той, что описана у Гоголя, или здесь же по отношению к почтальону: "Тогда он стал смелее и погладил ее по шее. — Отстань! — крикнула она и так стукнула его локтем в переносицу, что из глаз его посыпались искры".

Четкие, однозначные, комические любовные отношения между Солохой и дьяком у Гоголя, у Чехова значительно осложнены и обострены: они отнюдь не комичны, а подчеркнуто драматичны.

Второе направление развития литературных ассоциаций — изображение метели — связано главным образом с Пушкиным. Если рассмотренная выше связь с Гоголем носит аллюзивный характер, то с Пушкиным связь цитатная, причем сразу с двумя текстами: с "Бесами" и "Зимним вечером". Описание метели в "Ведьме" передается с использованием вариантов рассыпанных цитат из этих стихотворений.

Связь с "Зимним вечером": 1) "Зимний *вечер*" // "Время шло к *ночи*; 2) "То как зверь она *завоет*, То *заплачет*, как дитя"// "И что-то побежденное *выло* и *плакало*"; 3) "То по *кровле* обветшалой Вдруг соломой зашумит, То, как путник запоздалый, К нам *в окошко застучит*"// "какая-то победительная сила ‹...› бушевала в лесу и на церковной *крыше*, злобно *стучала кулаками по окну*"; 4) *лачужка//сторожка* — обнажает эмоциональный контраст двух текстов (хотя общее метель — как результат действия таинственных сил природы). У Пушкина — уют дома, дружеские отношения, у Чехова — бытовая неустроенность и психологическая несовместимость персонажей. Этот контраст оформлен и словесно: поэтическая лачужка — бытовая церковная сторожка, поэтическое веретено и бытовые мешки из грубого рядна, поэтическое приглашение выпить (вина) у Пушкина и бытовое "Может, с дороги чаю покушаете?", "Чаю бы попили..." у Чехова.

Связь с "Бесами" строится на описании метели, вызванной нечистой силой: "В поле бес нас водит видно, Да кружит по сторонам"; "Вижу: духи собралися Средь белеющих равнин. Бесконечны, безобразны, В мутной месяца игре Закружились бесы разны, будто листья в ноябре... Сколько их! Куда их гонят? Что так жалобно поют? Домового ли хоронят, Ведьму иль замуж выдают?"; "Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине, Визгом жалобным и воем Надрывая душу мне..."

В "Ведьме" бесовское происхождение метели дано не только как восприятие дьячка, но и как самого повествователя: "А в поле была сущая *война*. Трудно было понять, кто кого сживает со света и ради чьей погибели заварилась в природе каша, но судя по неумолкаемому, зловещему гулу кому-то приходилось очень круто. *Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала* в лесу и на

церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то *побежденное* выло и плакало... Жалобный плач слышался то за окном, то над крышей, то в печке. В нем звучал не призыв *на помощь, а тоска, сознание, что уже поздно, нет спасения*". Такое описание можно воспринять как чисто метафорическое, призванное передать силу и характер метели (см., например, в рассказе "Убийство": "...как ведьмы на шабаше, кружатся облака снега"). Но у него есть и прямое, фантастическое осмысление. Народные поверья объясняют непогоду, метель как проявление деятельности чертей и ведьм. Если, как считает дьячок, Раиса Ниловна, действительно, ведьма, то это та самая ведьма из "Бесов" Пушкина, только там ее выдавали замуж, а здесь она уже замужем. Но за кем? У Пушкина, вслед за народными поверьями, — за чертом, а по рассказу Чехова — за лицом духовного звания, дьячком, который считает свою жену ведьмой. Но ведь и она, когда он помешал ей смотреть на спящего почтальона, называет его *сатаной длиннополой*, и он как бы соглашается с этим: "...хоть я и длиннополый, нечистый дух, — проговорил, немного постояв, Савелий, — а тут им нечего делать спать..." Конечно, это следует понимать в переносном, бранном значении, как и сказанное ранее дьячихой в его адрес "бесишься глупый", но возможность прямого значения, особенно при опоре на текст Пушкина (и Гоголя, у которого метель на Рождество устроили именно ведьма и черт) не исключена, вполне допустима. Если дьячиха может стать ведьмой, то почему же нельзя допустить подобную мысль о дьячке? А возвращаясь к Гоголю, вспомним, что у ведьмы Солохи в любовниках был не только дьяк, но и черт. А почему они не могут объединиться в одном образе?

Рассказ заканчивается, но тайна сохраняется. Ею окутано в начале рассказа изображение метели (см. неопределенные местоимения: *какая-то победительная сила, кто-то, кому-то, что-то*, а в конце — героини ("эта таинственность, эта сверхъестественная, дикая сила...") и чувств героя ("придавали лежавшей около него женщине особую непонятную прелесть, какой он не замечал ранее"). И в поддержании этой тайны, углублении и усложнении ее сыграло свою роль "эхо литературных ассоциаций" (М.П. Громов).

Не каждая литературная отсылка срабатывает в тексте. Но и не сработавшая тоже значима. Так, Чехов отказался от развития хорошо разработанной в литературе темы метели и связанной с ней встречи как проявления судьбы (см. "Капитанскую дочку", "Метель" Пушкина). Встреча почтальона и дьячихи ничего не изменила ни в чьей судьбе: осталась грязь, неустроенность жизни, не пойдет дьячок к отцу Никодиму рассказывать о своей жене ведьме — "пытка все еще продолжалась". Отталкивание от литературной тра-

диции создает в "Ведьме" обостренный диалог романтического и бытового. Аналогично не реализуются в рассказе и ассоциации сабли почтальона с мечом, "с каким рисуется на лубочных картинках Юдифь у ложа Олоферна". Раиса Ниловна не Юдифь, дьячок не Олоферн, и никакой кровавой развязки у Чехова не будет. Обстоятельства обыденной жизни оказываются сильнее необычного.

В.В. Краснянский

СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЕ И ПОЭТИКА БОРИСА ЗАЙЦЕВА

Борис Зайцев — своеобразный писатель, соединивший в своем творчестве модернистские веяния начала двадцатого века и традиции русской классической прозы. "Импрессионизм", о котором говорил сам Борис Зайцев, "меланхолический лиризм", космизм", спокойная и оптимистическая религиозность, что отмечали известные литературные критики-современники (Ю. Айхенвальд, К. Чуковский), своеобразно преломились в поэтике его рассказов и повестей. Хотя любое произведение содержит некий событийный ряд, сюжет несуществен для Б. Зайцева: закрывая книгу, читатель забывает событийные перипетии и последовательности, в его читательской памяти сохраняется лишь настроение возвышенного лиризма, которое и стремится выразить автор.

Поэтическая речь Б. Зайцева выражает общую направленность его творчества. Из всего многообразия особенностей языка ограничимся наблюдениями над использованием сложных эпитетов. Они достаточно показательно концентрируют в себе индивидуальную поэтику языка, хотя при этом нельзя не учитывать, как справедливо отмечал В.П. Григорьев, что у неологизмов (а сложные эпитеты в большей части представляют собой разновидность неологизмов) есть своя эстетика и своя аксиоматика [Григорьев 1986: 14].

Характер образования адъективных сложений и экспрессивный колорит в их употреблении можно обнаружить уже в одном из ранних рассказов Б. Зайцева "Сон". Рассказ — лирическая зарисовка, передающая эмоциональные и зрительные впечатления главного героя Песковского о летнем отдыхе в лесной избушке на болоте в жаркое, сухое лето. Событийной канвы практически нет: ощущение необычного марева сменяется предчувствиями надвигающегося

пожара, затем пожар, Песковский уезжает, он "оглянулся: дым белел на том месте, где стояло его жилище".[1]

По составу все сложные эпитеты в рассказе делятся на две группы: цветовые и эмоционально-оценочные. Цветовые сложения дают окружающий мир в импрессионистическом видении цвета: это переходы от желтого, что исходит от солнца (для Б. Зайцева, "солнце-поклонника", солнце — воплощение покоя, умиротворенности, благости, душевной гармонии), и голубого, цвета небес, к черному, что идет от земли и болота, и зеленому окружающих избушку лесов. Сначала это противопоставленные "желто-раскаленное солнце" и "черно-бурые четырехугольники из торфа", затем при появлении тревожного чувства появляется красный цвет (символическое употребление красного цвета как знака тревоги и катаклизма наблюдается у Б. Зайцева вслед за А. Блоком, Л. Андреевым и др.): сначала "бледно-красное солнце", затем "светло-карминные" и "бледно-розовые цветочки", которые появляются на месте белых. Но небо все еще спокойно, поэтому днем "серебристо-серые облака", а ночи — "золотисто-туманные". Начало пожара отмечено тем, что "серебристо-зеленоватое болото" пронизывается "светло-фиолетовыми столбиками" дыма, затем и небо становится "зеленовато-фиолетовым". Во время пожара происходит разрушение стройной четырехцветной картины мира: "полосы желтовато-молочного дыма", луна светила "синевато-желтым зловещим светом", небо стало "молочно-розоватым".

Сложения во всех контекстах — и отражение изменяющейся реальности, и символические переходы в цветовой палитре. Характерно, что возвращение чувства душевного спокойствия у лирического героя отмечено чистым желтым цветом: "Как будто сердце его навсегда оделось в волшебные, светло-золотистые, легкотканые одежды и стало неуязвимым."

Наряду с цветовыми по тексту повествования рассказа разбросаны эмоционально-оценочные адъективные сложения. В первые дни лирический герой видит "нежно-белые цветочки", облака на "нежно-хрустальном небе", ощущает "неясно-тонкий воздух". Перед появлением признаков пожара "небо ‹...› казалось зловеще-мистическим". Но в целом эмоционально-оценочные эпитеты расставляются таким образом, что они подспудно внушают мироощущение автора: его приятие мира таким, какой он есть, спокойствие и веру

[1] Слова и иллюстративные контексты приводятся по следующим изданиям произведений Б. Зайцева: Голубая звезда. М.: "Московский рабочий", 1989; Белый свет. Проза. М.: ГИХЛ, 1990; Осенний свет. М.: "Сов. писатель", 1990; Люди Божии. М.: "Сов. Россия", 1991; Преподобный Сергий Радонежский. М.: "Современник", 1991.

в божественный промысел, его душевную гармонию, которая должна устоять перед природными и социальными катаклизмами.

И когда Б. Зайцев, говоря о своих любимых предшественниках, выделял В.А. Жуковского, то это совершенно точная автохарактеристика, т.к. он в своей прозе трансформирует приемы лирической поэзии В. Жуковского. Если у В. Жуковского постоянно использование эмоциональных эпитетов, выражающих константную тональность лирического героя — меланхолическое состояние (*тихий, унылый, грустный, светлый* и т.д.), то у Б. Зайцева тот же прием обозначения эмоциональной константы, но в прозаических текстах. И лирический мотив несколько трансформирован: не уныние и безнадежность господствуют в нем, а тихая радость и благостное приятие мира.

Поэтому в составе сложных эпитетов Б. Зайцева преобладают такие, которые включают в качестве компонента адъективную основу с качественной характеристикой, способной выражать основной лирический мотив. Б. Зайцев питает особое пристрастие к сложениям с *нежно-*, которая зачастую соединяется с цветовой основой: *нежно-белые* березы ("Тихие зори), *нежно-белые* цветочки ("Сон"), *нежно-голубые* дни, *нежно-пылающие* края облаков ("Голубая звезда"), *нежно-алый* закат, *нежно-оранжевое* небо ("Рафаэль"), *нежно-зеленое* успокоение (березы) ("Миф"), *нежно-розовые* редиски ("Полковник Розов"), *нежно-серебристые* дали ("Душа") и др. Нередки и соединения с нецветовыми основами: *нежно-апрельское* небо ("Маша"), *нежно-величавая* листва ("Заря"), *нежно-застывшие* березы ("Спокойствие"), *нежно-интересное* что ("Голубая звезда"), *нежно-шуршащий* шелк ("Рафаэль").

С выражением мотива благостности и тихой печали связана и большая часть эпитетов оценочной, эмоциональной и психологической семантики: *блаженно-светлая* Италия, *мило-наивный* язык ("Преподобный ..."), *божественно-чистые* пузырьки, *пустынно-ласковое* небо ("Смерть"), *воздушно-мягкие* творения ("Три кометы"), *грустно-умиленное* настроение, *таинственно-сладчайший* Голубь ("Странное путешествие"), *дивно-облегченные* миры ("Улица св.Николая"), *задумчиво-покойный* вид ("Изгнание"), *ласково-нелепое* что-то ("Зори"), *мечтательно-блаженное* выражение ("Кассандра"), *непонятно-прелестные* воспоминания ("Заря"), *неуловимо-очаровательное* кладбище ("Мать и Катя"), *приятно-детская* сторона жизни ("Офицеры"), *приятно-тихое* небо ("Осенний свет"), *скромно-прелестный* Аркуа ("Конец Петрарки"), *сосредоточенно-довольный* вид ("Люди Божии"), *ясно-веселые* лица ("Белый свет") и многое другое.

Что же касается цветовых сложений, в которых обе части имеют цвето-световое значение, то обращает на себя внимание ограниченный их состав. Б. Зайцев использует цветообозначения или

как скрытый символ, или как некую эмоциональную окраску, которая вплетается в общий колорит импрессионистического изображения. В соответствии с общей направленностью поэтики преобладают светлые тона. Излюбленными среди сложений являются соединения с первой частью *бледно-*: *бледно-голубая* живопись ("Тихие зори"), *бледно-зеленоватая* зарница ("Путники"), *бледно-зеленые* березки ("Маша"), *бледно-зеленое* небо ("Странное путешествие"), *бледно-золотистая* Венера ("Голубая звезда"), *бледно-золотое* небо ("Три святителя"), *бледно-красное* солнце ("Сон"), *бледно-лазоревое* небо ("Священник..."), *бледно-персиковые* ковры ("Спокойствие"), *бледно-розоватые* иконы ("Мать и Катя"), *бледно-синее* лоно ("Смерть") и др. Основа первой части *бледно-* предпочитается более обычной *светло-*, очевидно, в силу некоторой, хотя и ослабленной, экспрессивности.

Реже соединения с *светло-* в световом значении: *светло-золотая* Лира ("Голубая звезда"), *светло-кофейный* тон ("Спокойствие"), *светло-серебряные* дали ("Душа") и некоторые другие. Б. Зайцев предпочитает использовать *светло-* в несветовом значении (*светлый* — возвышенный, чистый, божественный); *светло-благоговейное* настроение ("Странное путешествие"), *светло-забвенно* покачиваются портреты, *светло-летевший* голубь ("Спокойствие"), *светло-неповторимый* день ("Диана"), *светло-печальная* улыбка ("Тихие зори"), *светло-радостный* звон ("Голубая звезда") и др.

Другие цветовые сложения, хотя и представлены, но весьма в ограниченной мере, и привязаны к описанию реалии: например, *рыжевато-розовый* вид (барышень) ("Спокойствие"). Какого-либо стремления к детальной и тонкой цветовой дифференциации (с чем обычно связано употребление адъективных цветовых сложений) у Б. Зайцева не наблюдается.

Стилистический "импрессионизм" ведет писателя к свободному варьированию частей сложений, к семантической и грамматической раскрепощенности соединений. По замечанию Ю. Айхенвальда, "отдельные эпитеты Зайцева спорны", но критик оправдывает эти "вычуры", т.к. это "не придумано, это сказалось само собой" [Айхенвальд 1990: 523]. Например, для Ю. Айхенвальда вычурен "светло-летевший голубь", но если учесть, что *светлый* у Б. Зайцева, как и у В. Жуковского, — насыщенный многозначностью и тяготеющий к символу эпитет, или по меньшей мере выполняющий функцию эмоционального камертона, то это вполне обычное, традиционное, "поэтическое" словоупотребление. Б. Зайцев не случайно призывает в качестве своего предшественника В. Жуковского, в поэтической речи которого складывались многие явления, получившие распространение, развитие и некоторую "канонизацию" только в начале XX в. Ср. у В. Жуковского: *светло-ясные* воды, *светло-лу-*

чезарный маяк, *светло-небесные* глазки и др.; в литературе начала XX века: *светло-правдивая* речь (Л. Андреев), *светло-прозрачный* дух (К. Бальмонт), *светло-опечаленная* Надежда (Ф. Сологуб), *светло-чарующие* речи (Н. Гумилев), *светло-радостная* ночь (И. Бунин). Если Ю. Айхенвальд воспринимал такое словоупотребление как несколько манерное для прозаического контекста, то для современного состояния литературной речи эпитеты этого ряда являются расхожим изобразительным средством: *светло-серьезное* лицо (Огонек — 1982), *светло-радостное* ощущение (Собеседник — 1983), *светло-волнующие* тайны (Уч. газ. — 1989), *светло-радостно* было душе (ЛГ — 1991). На почве неумеренного употребления из "поэтизма" прорастает "газетизм".

Б. Зайцев свободно образует различные формы сложных эпитетов. В целом в литературной речи явно преобладают полные формы прилагательных-сложений, краткие формы, будучи редкими, воспринимаются как результат словесного изыска, но для Б. Зайцева обычны: *бледно-золотисто* небо ("Сны"), *бледно-сини* глаза ("Миф"), *знойно-пылен* воздух ("Мать и Катя"), *кофейно-мутен* Тибр ("Рафаэль"), *радостно-сине* небо ("Священник ..."). В орфографии изданий текстов нередки раздельные написания: *воздушно мягки* творения ("Три кометы"), *девически стройна* она ("Диана"), *божественно легок* язык ("О Тургеневе"), *безнадежно одинок* он ("Актерское счастье") и др. Можно предположить "импрессионистическую" непоследовательность самого автора (а не редакторов и корректоров), т.к. она находится в согласии с такой же непоследовательностью и в области пунктуации: вызывавшие возмущение И. Бунина запятые перед союзом *и* отражали весьма прихотливые присоединительные конструкции у Б. Зайцева.

Наречные формы также обычны: *бессмысленно-сладостно* жевали ("Странное путешествие"), *пронзительно-горестно* выступали дали ("Авдотья-смерть"), *резво-высоко* маршировали ("Мы ..."), *мучительно-сладко* сказало ("Мать и Катя"), *нервно-развязно* заговорил ("Путники"). Изредка встречаются и наречные предикативы: было *грустно-весело* ("Мы ..."), было *дымно-молочно* ("Авдотья-смерть"), было *странно-жарко* ("Спокойствие"). В наречных сложениях отмечается намеренно смещенное употребление: *темно-красно* закатывалось солнце ("Спокойствие") вместо: закатывалось темно-красное солнце. Или: *светло-забвенно* покачиваются портреты ("Спокойствие"), *хрупко-колюче* горит Орион ("Улица св. Николая"). Такое употребление, распространенное в поэзии начала века [см. Кожевникова 1986], выступает у Б. Зайцева в осложненном виде — на материале адъективных сложений, в меньшей степени пригодных для подобных трансформаций.

Б. Зайцев широко использует прием соединения посредством дефисного написания адъективной и причастной основ в сложениях. Дефис не скрадывает глагольность второй части эпитета, не говорит о более высокой степени адъективации ее, а, скорее, подчеркивает нерасторжимую комплексность признакового слова с определяемым. Внутри комплекса у Б. Зайцева постоянна трансформация самостоятельного прилагательного-определения в первую часть сложного эпитета: светлый голубь, летевший... — *светло-летевший* голубь. В большей части случаев необычность соединения достигается тем же приемом: *светло-дрожащие* массы (света), *весенне-зеленеющие* своды ("Диана"), *северно-розовеющие* тучки, *летне-золотеющие* вечера, *зимне-синеющие* просторы ("Аграфена"), *серо-хлюпающий* грузовик ("Улица св. Николая"), *стеклянно-голубеющее* небо ("Маша"), *темно-сверкающие* глаза ("Голубая звезда"), *темно-синеющее* небо ("1908..."), *элегантно-стынущий* вид (чудака) ("Белый свет"), *нежно-застывшие* березы ("Спокойствие"), *рыжевато-сияющая* Лисичка ("Миф"), *мягко-лоснящаяся* шерсть ("Рафаэль") и многое другое. Но прием этот не был нов, еще ранее Б. Зайцева его широко использовал К. Бальмонт.

Эксперименты с формами сложного эпитета приводят к образованию соединения с краткой формой страдательного причастия: *бледно-размыты* зеленя ("Люди Божии"); к включению окказиональной краткой формы действительного причастия в состав сложного эпитета: *угрюмо пронизывающи* полупотемки ("Мгла"); и, наконец, к образованию глагольных форм от сложных эпитетов: небо *бледно-сиреневело* ("Спокойствие"), зала стала *золотисто-розоветь* ("Петербургская дама"). Образования последнего типа воспринимались, очевидно, как вычурные и ненормативные писателями, для которых сложный эпитет в целом характерен: подобных глагольных форм не встречается ни у И. Тургенева, ни у Л. Толстого, ни у И. Бунина.

Б. Зайцев не прошел мимо экспериментирования с увеличением количества основ в эпитете. Из двух традиций в образовании и употреблении многочленных сложений: сатирической, представленной, например, у М. Салтыкова-Щедрина, и поэтической, ярким выразителем которой был К. Бальмонт, — Б. Зайцев, несомненно, ближе к поэтической традиции, хотя на его некоторых многочленных сложениях лежит и отсвет иронического употребления: *беспокойно-горько-сладкое* то ("Сны"), *военно-мирно-лесной* кант тужурки ("Белый свет"), *многословно-легкомысленно-пустопорожний* сон ("Улица св. Николая"), *промежуточно-изящно-романтическое* что ("Далекое").

Новые явления в художественной речи начала XX века захватывают все литературные направления этого времени (И. Бунин по характеру словоупотребления чрезвычайно близок своим антагонистам по газетной и журнальной полемике — в первую очередь

поэтам-символистам), и Б. Зайцев, со своим "лица необщим выраженьем", занимает свое место в развитии поэтического языка.

Литература

Айхенвальд Ю. Борис Зайцев // Б. Зайцев. Осенний свет. М., 1990.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.

Виноградова В.Н., Улуханов И.С.

СЛОВОТВОРЧЕСТВО В. НАБОКОВА

Среди многочисленных суждений о творчестве В. Набокова существует и мнение о том, что его позиция ‹...› "от русской классики ‹...› бесконечно далека" [Анастасьев 1989: 637]. Однако непонятно, почему творчество писателя XX в. должно основываться лишь на традициях классиков XIX в. Русская литература, как и прочие литературы, не может быть привержена какому-то вневременному "национальному стилю мышления" [Там же], а представляет собой развивающуюся систему сменяющих друг друга "стилей". Многие из выдающихся русских прозаиков и поэтов XX в. едва ли не в той же степени "бесконечно далеки" от русской классики XIX в., как и В. Набоков. В наибольшей степени близость В. Набокова русской языковой художественной традиции видна в области его словотворчества. Известно, какое большое значение В. Набоков придавал языку художественных произведений. "Его произведения, — писал В. Набоков о Гоголе, — как и всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей" (В. Набоков "Николай Гоголь").

Если относительно "русскости" содержания произведений В. Набокова можно спорить, то относительно формы споров как будто нет — критики единодушны в признании его мастером формы, языка. "Сирин преимущественно художник формы, литературного приема", — писал еще Ходасевич [цит. по: Шаховская 1991: 92].

Среди его художественных приемов не последнюю роль занимает словотворчество. Не будучи частым, используемым достаточно сдержанно, этот прием тем не менее (а может быть именно благодаря этому) является достаточно экспрессивным.

У В. Набокова, как и в русской поэзии и прозе XX в., обнаруживаются словообразовательные средства, характерные для художественной речи. Закономерности словообразования художественной

речи определяются таким способом создания экспрессии, как обновление (остранение, "очуждение") словообразовательной структуры слова. Без новизны — и знаковой и семантической — нет ощущения действенности поэтической речи. Синонимичное варьирование аффиксов и корней — универсальный прием остранения, который использует синонимичные средства всей словообразовательной системы русского языка. Однако художественные средства словообразования направлены прежде всего на выражение качеств, признаков, в которых художник выражает свое "мировидение". Подсистема художественного (поэтического в широком смысле) словообразования включает в первую очередь образование прилагательных (эпитетов) и отадъективных образований — существительных-имен качества и состояния, глаголов, выражающих становление или выявление признака, наречий со значением качественного определения, а также всех частей речи, выражающих значение качества, признака и его образного представления в форме метафоры, метонимии, олицетворения и т.п.

Окказионализмы В. Набокова вполне соответствуют тенденциям развития подсистемы словообразования художественной речи, выделенным на основании изучения других русских писателей и поэтов [Виноградова 1984, 1995, см. там же библиографию].

Наибольшее количество его окказионализмов представляют собой прилагательные — качественные определения. Видимо, сам писатель также считал эпитеты важнейшим элементом творчества: "Ведь нам, писателям, должна быть свойственна возвышенная стыдливость слова, а меж тем я ‹...› оглушаю эпитетами воспоминание, которого ты коснулась так легко" ("Письмо в Россию").

Из отсубстантивных суффиксальных образований, активно используемых В. Набоковым, отметим прилагательные с суф. *-аст-* со значением избытка, чрезмерности признака: "Снимая мерку с его нежирного, а все же *бокастого* тела" ("Истребление тиранов"); "с выпученным серым, *пупастым* животом, мужского пола младенец" ("Весна в Фиальте"), "француз *бровастый*" ("Подвиг").

Образование *угластый* от неодушевленного существительного нарушает общелитературную закономерность образования таких прилагательных от названий частей тела, аксесуаров наружности человека или животного: "туда вел длинный, темный, необыкновенно *угластый* коридор" ("Подвиг").

Рядом окказиональных суффиксальных образований выражается такое качественное значение, как "характеризующийся наличием чего-либо": "*инеистое* дерево" ("Другие берега"); "Пять деревянных, *суставчатых* кукол" ("Другие берега"); "Над кроватью... с белыми

веревчатыми решетками" ("Подвиг"); ср. с суф. *-оват-*, видимо, в значении наличия в малой степени: "в *курортноватом* Уэйсе" ("Лолита").

Метафорическое значение часто выражается в основе отсубстантивных прилагательных с суф. *-ист-*, *-чат-*, *-аст-* и др.: "*атласистая* зыбь океана" ("Приглашение на казнь"); "*звездистой* бумагой" ("Защита Лужина"); "платья из американского флага: Пегги взяла себе *матронистые* полоски" ("Другие берега"); "шевелились *петлистые* тени листьев" ("Возвращение Чорба"); "*искристая* стезя в море" ("Подвиг"); [о грибах] "*мрамористый* «гусар»" ("Другие берега"); "*мрамористые* тома старых журналов" ("Машенька"); "Не забудем и полной луны. Вот она — легко и скоро скользит, *зеркалистая*" ("Другие берега"); "*зеркалистые* отмели" ("Лолита"); "*червистые* холмики" ("Машенька"); "*коробчатый* госпиталь" ("Лолита"); "в *столбчатых* панталонах" ("Приглашение на казнь").; "из *клювастой* бутылки" ("Пильграм"); "*крыжовенные* волоски вдоль голени" ("Лолита").

Окказиональные прилагательные отглагольного образования также нередки у В. Набокова: "в *укачливом* вагоне" ("Подвиг"); "смеялась *воркотливым* грудным смехом" ("Машенька"); "в *стрекотливую* ночь, пропитанную лунным светом" ("Подвиг"); "*сквозистое* платье" ("Машенька"). Ср. также: "производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться *сквозистым*" ("Приглашение на казнь"). Слово *сквозистый* здесь — контекстуальный синоним слову *прозрачный* (в метафорическом значении); "И тир на самом деле вовсе не был столь *изгибист*, влажен и скор" (Там же); "*машинистый* шаг" ("Подвиг"); "Что за *лоснистая*, ярко-крапчатая у них рубашка" ("Камера обскура"); "Он был угрюм, *несходчив*" ("Круг").

Довольно часто используется окачествление относительных и притяжательных прилагательных при их метафорическом употреблении, что актуализирует их словообразовательную структуру: "клоун с *томатовым* носом" ("Весна в Фиальте"); "Насмешливый, высокомерный, всегда с *цианистым* каламбуром наготове" (Там же); [Катя] "превращалась в большую, твердую куклу, ‹...› отвечавшую на *фарфоровом* языке" ("Адмиралтейская игла"); "*русалочья* рука" ("Тяжелый дым").

В. Набоков особенно часто обращается к сравнениям с животными, птицами, иногда экзотическими: "в глазах у нее было особое *ланье* выражение" ("Камера обскура"); "Ночью, особенно дождливой ночью, когда асфальт подернут *тюленьим* лоском" (Пильграм"); "выкаченные глаза матери и ее *павлиньи* возгласы" ("Защита Лужина"); "с...*вороньей* чернотой прямых волос" ("Лолита"); "до *тетеревиного* слуха Ильи Борисовича не доходило ничего" ("Уста к

устам"); "трясти *болоночной* головой" ("Лолита"); "под *котиковыми* бровями" ("Круг").

Как известно, метафоры или возвышают, или снижают. У В. Набокова представлены часто снижающие образы, свойственные иронической прозе.

Метонимии у Набокова часто совмещаются с метафорой: "И ледоходный ветер трепал ленты матросской шапочки, и рядом стремилась гувернантка, слегка поотстав, изогнув *каракулевый стан*" ("Круг"). Ясно, что *каракулевый* (стан) — это нечто большее, чем стан, одетый в каракуль.

Метонимические и метафорические ассоциации у узуальных прилагательных, представленных в необычной сочетаемости, часто очень широки и не поддаются однозначной интерпретации: "Его отец ‹...› своей вечерней *замшевой* походкой вернулся к себе в спальню" ("Защита Лужина") — в замшевых тапочках? мягкой, крадущейся? и т.д... "И вместо всяких французских Билитис петербурских белых, *гитарных ночей*, грешных сонетов ‹...› он ухитрился найти в этой даме ‹...› совсем другое" ("Подвиг") — ночи, когда поют и играют на гитаре? грешные? "Да, все случилось так просто, те несколько восклицаний и смешков, которые были нами произведены, так не соответствовали романтической терминологии, что уже негде было разложить *парчовое* слово: измена" ("Весна в Фиальте") — красивое, торжественное, романтическое?

Ср. также "*медальонное* лицо Марфиньки все оставалось в поле его зрения" ("Приглашение на казнь").

Привлекает к себе внимание окказиональное "окачествление" относительных прилагательных, выражающееся в использовании их в сравнительной степени: "Тут, в бельэтаже Фиальты, гораздо *курортнее* хрустел мокрый гравий" ("Весна в Фиальте"); "иностранные газеты, особенно те, что *повечернее* ‹...› любят отмечать легендарность его судьбы" ("Истребление тиранов").

Приставочные и префиксально-суффиксальные прилагательные как качественные определения в языке В. Набокова предпочитаются сочетаниям существительных с предлогами: "И она думает, что похожа на англичанку в этом синем костюме и *бескаблучных* башмаках" ("Подвиг"); "между чертами моего гостя и *бестенным*, плоским лицом солдата ‹...› сходства немного" ("Истребление тиранов"); "безликие, *бесщекие* трубачи" (Там же); "даль дивной, но почему-то совершенно *безмебельной* залы" ("Другие берега"); "чаю такую отраду, такую степень *зачеловеческого* бытия..." (Там же); "из... *междустенного* пространства доносился вопль о помощи" ("Защита Лужина"); "большая с *подъюбочным* направлением пальцев, рука" ("Обла-

ко, озеро, башня"); "в *предвоскресном*, чисто бирюзовом небе..." ("Истребление тиранов").

Относительно окказиональных сложных прилагательных, традиционно представляющих в русской художественной речи вид авторского эпитета, можно сказать следующее. Кроме достаточно узуальных цветовых оттеночных сочетаний, типа: "в *прозрачно-зеленоватой* воде" ("Подвиг"); "в одном из *прозрачно-синих* вечеров" ("Бахман"); "небо было чисто и *ярко-лазурно* " (Там же); "*Мутно-фиолетовые* оттенки появились у него вокруг глаз" ("Защита Лужина"); "*глянцевито-черные* «пирожные»" ("Подвиг"), у Набокова много сочетаний прилагательных, характеризующих предмет с разных сторон: "модель длинного *фанерно-коричневого* вагона" ("Подвиг"); "с ‹...› *пурпурово-бархатным* шнуром" ("Другие берега"); "*дымно-холодный* утренний воздух" ("Подвиг"); паузам, разрешавшимся *нежно-вопросительным* смешком" ("Тяжелый дым"); "на некрасивом *расплывчато-бледном* лице" ("Лик").

Метафора, как правило, у В. Набокова содержится в первой части сложного прилагательного: "Мартын ‹...› чувствовал ненависть к Грузинову ‹...›, к его *сливочно-белому* непроницаемому лбу" ("Подвиг"), — ср. узуальное *молочно-белый* / или *кефирно-белый* у И.Грековой; "Море принимало *зеркально-лиловый* оттенок" ("Камера обскура"); "в *хрустально-расплывчатом* тумане" ("Круг"); "англичанин в *канареечно-желтом* джемпере" ("Подвиг"); "*лимонно-желтым* шарфом" ("Весна в Фиальте"); "весеннюю серую, *оранжерейно-влажную* сущность Фиальты" (Там же); "*атласисто-розовый* пирог" ("Круг"); "Его *илисто-желтая* [голова] — он был почти совершенно лыс" ("Лик"); "*янтарно-коричневой* шляпке" ("Другие берега"), "при этом он не выносил юга: первое выступление прошло для него в *оранжерейно-бредовой* мути" ("Лик"); "Вспыхивал *перламутрово-синий* пейзаж" ("Подвиг"); "женщины с *пони-хвостными* прическами" ("Лолита").

Реже метафора представлена во второй части сложения: "*мутно-перламутровое* небо" ("Другие берега"); "Он сочинил эту *певуче-ручьистую* вещь" (Там же); "*грациозно-гравюрными* движениями (Там же). Иногда оба компонента метафоричны: "в нашем *чугунно-решетчатом* мире причин и следствий" ("Лолита").

Несколько чаще, чем в современной русской литературе, используются прилагательные, содержащие прямое указание на сравнение — с элементами *-видный, -образный, -подобный:* "пятью *молниевидными* ударами сравнял положение" ("Подвиг"); "*серповидные* следы, оставленные ее маленькими ‹...› каблучками" ("Письмо в Россию"); "стихотворением, увенчанным *арфообразной* виньеткой" ("Защита Лужина"); "И все было так грустно и так ненужно — ‹...› *тюльпанообразные* лампочки в спальном купе" (Там же); "его *рако-*

образной руки" ("Приглашение на казнь"); "вокруг *торпедообразного* тела" ("Пильграм"); "*хребтообразная* туча через все небо" ("Тяжелый дым"); "*плотоподобной* шлюпки" ("Подвиг"); "заказал *аргусоподобную* глазунью" ("Подвиг"); "Трость благополучно нырнула в *вазоподобную* штуку" ("Защита Лужина"); "в металле одного из *снарядоподобных* фонарей" ("Весна в Фиальте"); "*жабоподобной* матушки" ("Лолита"); "*тюленеобразная* маменька" (Там же); "*марленообразная* шоферка" (Там же).

Некоторые из метафор и такого строения — ироничны и снижены: "*черноземно-шпинатный* бас" ("Другие берега").

У В. Набокова относительно много прилагательных с нулевым суффиксом, образованных от названий частей тела: "Здесь и *волнистоволосая* дева, крутошеей цирковой конькой" ("Другие берега"); "*гладковолосые* женщины" ("Истребление тиранов"); "*душистоволосые* <...> девочки" ("Другие берега"); "с *крутогорбым* Петрушкой", "его *голоколенным* ногам" ("Подвиг"); "*круторебрые* Атланты" ("Круг"); "*огневласая* ведьма" ("Подвиг"); "*котоусого* Милюкова" ("Другие берега"); "усадьба белая, *симметричнокрылая*" ("Другие берега"), где он расширяет общелитературную сочетаемость — признак, отнесен к неживому предмету — усадьбе, которая таким образом олицетворяется.

"Остраненные" наречия у В. Набокова (недаром довольно часто употребляется слово *странно*: "Стали доноситься *странно* бесплотные вагонные звуки" ("Подвиг"); "вместе с тем *странно*-отчетливо видел себя, как бы со стороны" (Там же)) — заключают в себе признак существительного — отнесение этого признака к действию создает своего рода метонимию: "*пухло* белела широкая постель", "громадные автобусы яростно и *тяжело* разбрызгивали озера на асфальте", "*круто* опрокидывалась волна", "и *сыро* блестел свежеполитый гравий", "На окне *мягко* набухала желтая занавеска" ("Подвиг"); "Он тяжело и *рыхло* сел" ("Машенька"); "*Прозрачно* побелевшее лицо Цинцинната" ("Приглашение на казнь"); "лились, *мягко* толкаясь, овечьи спины" ("Подвиг"); "одна тугая черная доля зонтика *влажно* багровеет" ("Письмо в Россию").

Наконец, "остранение" слова достигается окказиональным соединением основы и аффикса: "Было очень тепло и *звездито*" ("Подлец"). Необычно в данном примере и использование такого наречия как предикативного.

Современному русскому читателю покажется, возможно, окказиональным и наречие *ужимчиво*: "кто-нибудь из знакомых *ужимчиво* докладывал..." ("Подвиг").

Признаки, выраженные наречием и глаголом, могут соединяться, переходить один в другой: "Кучка черешен, *красно и клейко черневшая* перед нами, обратилась вдруг в отдельные ягоды" ("Пригла-

шение на казнь"); "*черно синела* глубокая вода" ("Другие берега"). Парадоксально соединение как будто антомичных обозначений: "В этой пьесе, по существу идиотской, даже *идеально идиотской*, иначе говоря — идеально построенной на прочных условностях общепринятой драматургии..." ("Лик"). Иногда таким образом соединяются разнородные признаки, в результате чего возникают метафорические их обозначения: "Прокатывает автомобиль на столбах мокрого блеска, — сам черный, с желтой полоской над окнами, — *сыро* трубит в ухо ночи" ("Письмо в Россию"); "И все это теперь развернулось, *переливчато* сверкнуло в памяти" ("Машенька"); "И казалось, что эти яркие многоточия ‹...› *сквозисто* горят у него в голове" ("Лик"). Метафоры возникают и в результате скрытого в структуре слова сравнения: "Освещенная комната была *санитарно* бела" ("Лик").

Отадъективные существительные со значением качества у В. Набокова, как и у других русских писателей, часто представляют собой своеобразную экспрессивную инверсию атрибутивной конструкции — вместо *вздутая осанка* появляется *вздутость осанки*: "у всех была одна и та же *вздутость* осанки" ("Истребление тиранов"); "произносящий отрывки бранного монолога с чрезвычайной *увесистостью* гнева, страсти, убеждения" (Там же); "отец ничего не имел против его непроницаемой *хмурости*" ("Защита Лужина"); "Его красная фуфайка и жилистая *худощавость*" ("Королек"); "И воздух, как бы просеянный снегом, ‹...› и особенная *квадратность* темных и желтых окон" ("Посещение музея").

Такие образования часто метафоричны: "Он едва чувствовал дорожную усталость; была только *звонкость*, волнение" ("Подвиг"); "Боже мой, как я ненавидел тупость, *квадратность*, как бывал я несправедлив к доброму человеку" ("Истребление тиранов"); "черты ‹...› при их *фосфористости*" ("Другие берега").

Из других суффиксальных образований довольно выразительны окказионализмы, созданные по аналогии к конкретным словам: "в облаке пыли, серой, курчавой *густыней*, лились, мягко толкаясь, овечьи спины" ("Подвиг"), ср. *пустыня* ; "он обдумывал ‹...› *зыбельку* слов" ("Другие берега"), ср. *капелька*; "Молевые *проединки* появились в плюше супружеского уюта" ("Лолита"), ср. *проталинки*.

Из "остраненных" типов существительных можно указать также на отглагольные типы с нулевым аффиксом: "казни (которая ощущалась им как *выверт*, рывок и хруст чудовищного зуба" ("Приглашение на казнь"); "черный, в географических *облупах* дом" ("Возвращение Чорба"); "расплывчато-темный *прислон* стула" ("Тяжелый дым"); "на садовом *угреве*" ("Другие берега"); "это оказалось прекрасным *закалом*" (Там же); "сквозь *подсед* дремучего леса" ("Лолита"); "пускаю *выщелком*" (Там же); из стихов: "или *пролет* мгновенной

птицы" ("Неоконченный черновик"). Ср. со смягчением конечной основы: "в конце длинной *просади* черешчатых дубков" ("Другие берега"); "новый борется честно пальмовой просадью" ("Весна в Фиальте"; "в тусклый морозный день с легкой *заметью*" ("Подвиг").

Качественными значениями часто характеризуются и отглагольные существительные на *-ние*: "Был запах ладана ‹...› Томные воспоминания, смуглота, *поблескиванья*, вкусный церковный воздух ‹...›" ("Защита Лужина"); "По крутой лестнице, с постепенным развитием которой совпадало медленное *светление* тумана, в котором она росла, подниматься было нелегко" ("Приглашение на казнь"). Из стихотворения "К России": Я беспомощен. Я умираю / от слепых *наплываний* твоих.

Интересно, что среди авторских новообразований В. Набокова очень немного глаголов. Можно упомянуть глаголы со значением выявления признака: "темно-рубиновая листва *густела* над розовым мелом аллеи" ("Другие берега"); "*алела* арбузная рана" ("Защита Лужина"); "*Рыжели* пышные папоротники" ("Подвиг"); с преф. *о-, за-, по-* в значении приобретения признака: "Тогда он понял, что, если не хочет мучиться, должен *оподлиться* безусловно" ("Камера обскура"); "глушь *оснежённой* [так!] станции" ("Другие берега"); "Совершенно *округленных* и облагороженных морем бутылочных осколков" ("Другие берега"); "ночное *засиневшее* небо" ("Машенька"); "*полиловела* пудра на крыльях носа" ("Лолита"). Можно отметить также окказионализмы *светофориться*: "вон там, под дождем, где струится ночь, *светофорясь*" ("Лолита"); *обелокурить*: "*Обелокуренный* локон" (Там же).

Некоторые конструкции такого рода являются явными реминисценциями А. Грина: "И было что-то детское в том, что белая плиссированная юбка не доходит до колен, которые *хрупкой своей круглотой* и *тесным телесным переливом* шелка *крайне* мучительно привлекали взгляд" ("Камера обскура"). Ср. также: "Чужих лучей не пропускал, а потому в состоянии покоя, производя диковинное *впечатление одинокого темного препятствия* в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться *сквозистым*" ("Приглашение на казнь"). В таких определительных конструкциях качества представлены в разном частеречном обличье.

Из общих особенностей использования окказионализмов у Набокова можно отметить следующие.

Стилистика словообразования здесь тесно взаимодействует со стилистикой синтаксиса.

Так же, как многие русские писатели, чья проза ориентирована на литературность (а не характерность, типа сказа) изложения, В. Набоков культивировал сложные определительные конструкции

с род.п. сущ. имен качества, в свою очередь имеющие признаковые определения: "из-за плеч этих гор смотрели другие, посерее, а совсем вдалеке поднимались горы *лиловатой гуашевой белизны*" ("Подвиг"); "мрамористая *розовость* ладоней" ("Лолита").

По словам самого В. Набокова он был синэстетом — наделен "цветным слухом". "Цветное ощущение создается, по-моему, осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем" ("Другие берега").

Соединение зрительных, слуховых, осязательных ощущений — характерный прием "приращения смысла" и создания метафор у В. Набокова: "*влажный, полый,* услаждающий все чувства *звон* колокольцев все рос, наливался" ("Подвиг"); "его поразил запах земли и тающего снега, *шероховатый* свежий *запах* и еловая красота дядиного дома" (Там же); "синяя [группа] с *влажно-голубым* С [о буквах]" ("Другие берега"); "*музыкально-смугло* мигал" (Там же); "Я шагнул на этот балкончик и пахнуло с утренней пустой и пасмурной улицы *сиреневатой сизостью*, бензином, осенним кленовым листом" (Там же); "Я этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится *сахаристо-сырой* запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя внятное, звучание Ялты" ("Весна в Фиальте").

В этом последнем случае выступает и другая отличительная черта словотворчества В. Набокова — обостренное внимание к звуковой организации текста, паронимической аттракции (что в такой степени в прозе было свойственно лишь, пожалуй, А. Белому и М. Цветаевой). У него нередки замечания типа: "Летние сумерки ("сумерки" — какой это томный сиреневый звук!)" ("Другие берега"). Ср. "*Поразительный паразит* пошел за *Ритой*"; "моя фантазия подвергалась *прустовским* пыткам на *прокрустовом* ложе" (Лолита").

В. Набоков использует разнообразные возможности игры на словообразовательной структуре слова. Это использование слов одного корня, но разных частей речи, так называемая "этимологическая фигура: "не только башня была *громадна*, но вообще вся крепость *громадно* высилась на *громадной* скале, коей она казалась чудовищным порождением" ("Приглашение на казнь").

Можно отметить и сопоставление слов одной части речи с разными аффиксами: "В это первое необыкновенное десятилетие века фантастически перемешивалось новое со старым, либеральное с патриархальным, *фатальная* нищета с *фаталистическим* богатством" ("Другие берега"); "Пробили часы — четыре или пять раз, и казематный *отгул* их, *перегул* и *загулок* вели себя подобающим образом" ("Приглашение на казнь").

Актуализация внутренней формы слова происходит при намеренном сопоставлении одноструктурных слов: "...восполняя *пробел* — вернее *просинь*, ибо ломберное сукно было голубое" ("Другие берега").

Общий вывод заключается в том, что словотворчество Набокова в главных своих тенденциях вполне отвечает особенностям развития его в поэзии и прозе русской литературы в России, развивает тенденции его предшественников (как бы он на словах от такого влияния ни открещивался) и, несомненно, в свою очередь, оказывает и будет оказывать свое влияние на последователей (в частности, кажется несомненным — есть даже буквальные совпадения — его влияние в отношении словотворчества на такого склонного к использованию этого приема в прозе писателя, как Ю. Нагибин).

Можно указать только на один прием словотворчества — использование в качестве номинаций спряжений целых фраз. Этот прием имеет по-видимому, западную традицию: "И вот уж он шел к нам навстречу <...>, сося невозмутимо (а все же с оттенком *смотрите-какое-сосу-смешное*) длинный леденец лунного блеска" ("Весна в Фиальте").

Литература

Анастасьев Н. Феномен Владимира Набокова // В. Набоков. Приглашение на казнь. Кишинев, 1989.

Виноградова В.Н. Стилистический аспект русского словообразования. М., 1984.

Виноградова В.Н. Словотворчество (И. Анненский, М. Волошин, И. Северянин) // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Образные средства поэтического языка и их трансформация. М., 1995.

Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.

Т.Д. Брайнина

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ САШИ СОКОЛОВА

Важной тенденцией новой альтернативистской литературы является установка на игру с языком. Она, прежде всего, обусловлена необходимостью избавления от языковых штампов, оставшихся в наследство от тоталитарной системы, обновления языка, его "освобождения".

Тем не менее, игра с языком не является только проявлением отрицания отжившей идеологии. Она представляется также средством создания новых смыслов, новых ассоциативных связей между смыслами слов и новых образов.

Возможности игры с языком наиболее ярко реализованы в творчестве Саши Соколова, в его романах и эссе.

Многозначность слова, непредсказуемость его значения, его ассоциативные связи с другими словами оказываются в центре внимания писателя и являются основным стимулом к творчеству.

Слово для этого автора не является носителем определенного, самостоятельного значения. Оно, скорее, находится на пересечении разных значений, что позволяет давать ему разнообразные толкования.

Неслучайно юмор Саши Соколова был назван Ниной Берберовой "волшебным": в произведениях этого писателя возможны самые неожиданные "превращения" значений слов, в основе которых лежат ассоциации, вызываемые их звуковой оболочкой.

Различные языковые эксперименты Саши Соколова, связанные с актуализацией омонимии, полисемии и паронимии, обычно не являются единичными, а образуют целые группы, объединенные определенными принципами и моделями.

Актуализация полисемии и омонимии

Как известно, в случае, если контекст не проясняет значения многозначных слов, смысл высказывания становится неопределенным (допускаются все возможные толкования).

Из примеров, приведенных ниже, можно увидеть, что происходит, когда контекст не только допускает все эти значения, но, содержа в себе грамматические ассоциации, реализующие их, представляет собой описание ситуации, соответствующей всем возможным толкованиям:

лицо — "сопровождающие их смуглые лица";

уязвить — "...Аркадий Маркелович прописал пьявки. Уязвленный ими, я подал петицию в соответствующий департамент";

распустить — "монастыря, более или менее распущенного";

осыпать, брать, отцветать — [речь "от лица" ветки акации] ..."осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями... берите меня берите я все равно отцветаю это совсем не дорого...";

распахивать — "...юбка ‹...› распахивала на удивление широкие перспективы "

форма — ..."не творим ли себе кумира в форме этакого малоизвестного матроса".

Как видно из приведенных примеров, в данном случае актуализируются связи между разными значениями многозначных слов, или, точнее, актуализируются те дифференциальные признаки, которые являются общими для прямого и переносного значений слов.

Употребление слов, за которыми закрепилось переносное значение в контексте, одновременно реализующем и их прямое значение, и переносное, делает текст несколько двусмысленным, в то же время происходит слияние двух смыслов многозначного слова, что приводит к неполной, но все же определенности высказывания при сохранении эффекта "мерцания смыслов".

В произведениях Саши Соколова встречаются также случаи реализации одного из значений многозначного слова (или одного из омонимов) при сохранении оттенка другого значения.

Наиболее интересной в этой группе "экспериментальных" словосочетаний и высказываний является повторяющаяся модель: "признак предмета, выраженный прилагательным + определяемое существительное (многозначное) + признак предмета, выраженный существительным или существительным с зависимым словом", — причем два признака соответствуют разным значениям определяемого существительного (или существительных-омонимов), например:

роман — "от бульварных твоих романов с лакеями форейторами";
ветер — "мусорный ветер радужных перемен";
сетка — "в паучьих сетках учебных часов".

Здесь представлены и случай актуализации омонимии, и прямого и переносного значения многозначного слова (*ветер)* и двух разных переносных значений многозначного слова (*сетка* как паутина и *сетка* как таблица).

Очевидно, что во всех случаях здесь реализуется такое значение слова, которое соответствует реакции, выраженной существительным; признак, выраженный существительным, оказывается в смысловом отношении "сильнее" признака, выраженного прилагательным, т.е. реализуются следующие значения: *роман* — любовное приключение; *ветер* — новое направление общественного развития; *сетка* — таблица.

Значение слова, соответствующее реакции-прилагательному, реализуется в меньшей степени, сохраняется лишь оттенок значения, способствующий созданию комического эффекта.

При этом такие прилагательные, как *мусорный* и *паучий*, приобретают переносное, метафорическое значение, а прилагательное *бульварный*, которое имеет переносное значение и в словосочетании "бульварный роман", сохраняет оценочное значение 'пошлый', но лишается своего терминологического смысла. Оценочное значение, безусловно, имеют и первые два прилагательных в экспериментальных словосочетаниях.

Следующей моделью, которую мы хотели бы проанализировать, является включение в предложение с многозначным сказуемым сравнительного оборота с союзом *как*, реализующего одно из

значений сказуемого, противоречащее его значению, связанному с семантикой подлежащего:

вступать — "Она [весна] вступала в юродивую городскую природу, как боль в поясницу..."

разыгрываться —..."мигрень разыгрывается, как по нотам..."

отбить —

Надо отправить их с грифом СРОЧНО,
То ли с гриффоном, то ль с клячей Блед,
То ль, оперируя термином почты,
Просто отбить их [сообщения], как пару котлет.

Из приведенных примеров видно, что значение (прямое или переносное) сказуемого, связанное с семантикой подлежащего, оказывается "сильнее", хотя и приобретает оттенок значения, обусловленного семантикой сравнительного оборота. Здесь, так же, как и в первой модели, "дополнительное" значение носит "метафорический", то есть более образный характер, хотя и связано иногда с прямым значением глагола, например, в таких случаях, как *"разыгрываться,* как по нотам" или *"отбить,* как пару котлет".

Помимо приведенных моделей Соколовым используются и другие приемы реализации одного из значений многозначного слова при сохранении оттенка другого значения.

В большинстве случаев эти приемы связаны с реализацией переносного значения в контексте, который способствует актуализации прямого, например:

отставить — "отставленный российский трон".

В контекст могут включаться несколько слов и словосочетаний, употребленных в переносном значении в случае, если их прямые значения имеют ряд общих дифференциальных признаков:

выходить, хлопнуть дверью — "выходя из дворян, хлопнул дверью и сделался разночинцем";

древо, корни — "генеалогическое древо, уходящее своими корнями в кремлевский подзол, в сибирский золотоносный песок";

бичевать, врачевать, нарывы — "Наследники заповеданных нам беллетристами натуральной школы традиций, разве не призваны мы выявлять свищевые нарывы общества, дабы в последующих трудах врачевать их, бичуя."

Встречаются также случаи реализации прямого значения при сохранении оттенка переносного значения:

пойти — "пойти по стопам кумира было решительно не к кому";

леденящий — "Забавно также, что по роду служебной деятельности Лаврентий [Берия], чье имя дружественные кебекуазы присвоили одной из своих леденящих рек, связан был с атрибутами Хроноса" (подразумевается река Св. Лаврентия в Канаде).

Помимо приведенных примеров взаимодействия прямых и переносных значений многозначных слов в произведениях Саши Соколова есть случай двоякого истолкования слова, которое употреблено в одном и том же значении;

"*поправить* не ситуацию, так хоть одеяло".

В сочетании со словом *одеяло* глагол *поправить* приобретает конкретное значение, а в сочетании со словом *ситуация* — более абстрактное.

Так автор демонстрирует обобщенный характер значения слов, которыми можно назвать внешне различные действия, а также зависимость оттенков значений слов от контекста, так как именно контекст определяет их семантику и позволяет описать ситуацию адекватно.

Создание новых омонимов

Одним из приемов игры с языком, используемых Сашей Соколовым, является создание новых омонимов через переосмысление слова, основанное на семантике составляющих его морфем.

Этот прием демонстрирует непредсказуемость значений слов, возможности представления в производных словах разных понятий.

В некоторых случаях переосмысление слов связано с многозначностью корневой морфемы, точнее, многозначностью слов, от которых они образованы. Так, например, слово *страстотерпица* в романе "Палисандрия" толкуется как 'проститутка' на основании многозначности слова *страсти*, которое может обозначать страдания, сильные, неконтролируемые чувства и любовный пыл.

Слово *человеколюбие* толкуется как платоническая любовь ("я имею в виду, что она любит меня как человека") на основании одного из значений слова *человек* — 'личность, обдалающая определенными душевными качествами', — противопоставляемого значениям слов *мужчина* и *женщина* — 'человек, обладающий определенными физическими качествами'.

В приведенных примерах большую роль играет невозможность отражения в морфемном составе сложного слова формы множественного числа или представления о множественности, характерных для слов, от которых они образованы.

В связи с этим *человеколюбие* может быть истолковано как 'любовь к одному человеку', поскольку в современном русском языке лексема *человек* употребляется только в единственном числе (во множественном ему соответствует лексема *люди*"), а слово *страстотерпица* может быть истолковано как 'женщина, терпящая *страсть*', то есть любовный пыл, а не страдания, так как первое значение связано с формами единственного и множественного

числа, а второе — только с формой множественного числа, которое не может получить отражения в морфемном составе данного сложного слова, поскольку флексия не участвует в словообразовании.

Морфемный состав сложного слова отражает лишь наличие связи между понятиями, а не характер этой связи, что дает возможность автору произвольно истолковывать значения сложных слов.

Иногда создание окказиональных омонимов определяется заменой объективного признака номинации субъективным или наоборот.

Так, например, слово *летучка*, в основе которого лежит субъективный признак номинации — сравнение ('собрание, обсуждение, проходящее в быстром темпе, как полет'), — используется в значении 'летучая мышь', таким образом основой номинации становится объективный признак — реальный признак обозначаемого предмета.

Слово *трясогузка* получает значение 'тележка', таким образом, объективный признак заменяется субъективным — тележка сравнивается с живым существом, чрезвычайно подвижным.

Особый интерес вызывает случай нового истолкования сложного слова, который встречается в тексте "Палисандрии": слово *одноименный*, значение которого полностью определяется семантикой составляющих его морфем, употребляется здесь в неожиданном значении 'одинаковый' ("дюжину бутылок одноименного зелья").

Это значение может реализоваться только в том случае, когда общему "имени" (или названию) свойствен узкий объем понятия, как в данном контексте, где речь идет о названии сорта вина.

Все перечисленные способы создания окказиональных омонимов направлены на актуализацию внутренней формы слова через ее неожиданное переосмысление.

Актуализация паронимии

Каламбуры в прозе Саши Соколова часто связаны со звуковыми повторами, которые могут быть обусловлены смысловым сходством паронимов (в *мареве* и в *мураве*) или их семантической противоположностью ("в скитальческих *сумах* и в иудиных *суммах*"); в обоих случаях достигается усиление дифференциальных признаков, общих для обоих паронимов.

В случае соседства слов, сходных по звучанию и по смыслу, их значения дополняют друг друга, сливаясь в единый образ: "И все-таки в целом история есть типичная кантовская вещь в себе. Если не замечать известной *апокалиптичности* ее интонаций, если не *апоплексичности* их, то прежде всего отмечаешь «...», что она исполнена скрупулезно датированных, но незнакомых и непознаваемых происшествий".

Соседство слов *апоплексичность* и *апокалиптичность* выявляет общность их значения — 'умирание, стремление к концу'. Сходство звуковых оболочек двух этих слов создает трагикомический эффект, так как лексема *апокалиптичность* принадлежит к высокому стилю и несет в себе элемент 'надчеловеческого', божественного значения, в то время как лексема *апоплексичность* не содержит значения 'возвышенности', а, наоборот, выражает избыток телесного, стремящегося к распаду.

В результате образ истории приобретает черты телесности и смертности из-за влияния на него метафорического образа апоплексичности.

Подобная функция "дополнения" значения присутствует и в следующем примере: "... белье для дам зашагает в ногу с прогрессом. Оно потеряет свою сегодняшнюю актуальность, обретет массу кружев и постепенно сделается совсем *прозрачно*, а то и *призрачно*". Общий элемент значения паронимов здесь выражен в слове *прозрачно*. Сема нереальности, которая присутствует в слове *призрачно*, усиливает значение невидимости. В сочетании этих двух лексем со словом *белье* возникает значение наготы, которое создает комический эффект.

Усиление общего элемента значения присутствует в следующих словосочетаниях, состоящих из паронимов:

"*оклеветан клеветами*" — подчеркивается сема 'интригантство';

"*карается по Корану*" — общий элемент значения — 'жестокая законность'; поскольку в сознании европейца Коран представляется достаточно жестоким, в сочетании этих двух слов усиливается сема кары;

"*долговязые вязы*" — общий элемент значения — 'высота'.

Встречается также сочетание паронимов, один из которых является именем собственным и не имеет лексического значения, но ассоциативно связан со значением слова, сходного с ним фонетически: "*чучельник Вучетич*". Общий элемент значения возникает только в сочетании этих двух слов — 'человек, создающий объемные, лишенные жизни фигуры'. *Вучетич* — фамилия скульптора, с ней связано представление об официальном искусстве, отражающем идеологию тоталитарного государства, о больших по объему, величественных скульптурах. Этот образ в сочетании с образом чучельника вызывает комический эффект из-за сходства и противоречия между данными представлениями.

Паронимы-неологизмы

Роль паронимов в произведениях Саши Соколова не ограничивается их употреблением для создания резонанса, усиления общего элемента их семантики.

Паронимическая аттракция может быть основой для создания авторских неологизмов, созвучных словам, заменой которых они выступают; *болекровие* (белокровие); *ослепью* (ощупью), *минималист* (анималист: "художнику-минималисту, желающему дать вам всего человека в двух-трех штрихах").

Во всех описанных примерах неологизмы создаются по тем же словообразовательным моделям, что и их паронимы, с которыми они связаны семантически и заменой которых они выступают; но все они в разной степени отличаются от "исходных" слов по значению: *ослепью* является синонимом слова *ощупью*, но в неологизме подчеркивается значение невозможности увидеть окружающие предметы; значение слова *болекровие* представляется более абстрактным по сравнению со словом *белокровие*, так как "исходное" слово является названием определенной болезни крови, а болекровие подразумевает болезнь крови вообще.

Неологизм *минималист* в наибольшей степени отличается по смыслу от "исходного" слова *анималист*. Он также обозначает определение "интересов" художника, но объяснение значения этого слова: 'художник, стремящийся изобразить человека в двух-трех штрихах', — выявляет не только отличие предполагаемого предмета изображения (у анималиста — животные, у минималиста — человек), но и наличие в семантике слова *минималист* элемента значения, определяющего стилистические установки художника, который отсутствует в семантике слова *анималист*.

В данной статье описаны лишь наиболее характерные приемы игры с языком, используемые Сашей Соколовым. К сожалению, здесь не представляется возможным описать все разнообразие приемов этого автора, направленных на демонстрацию противоречивого характера значений слов, ассоциативных связей их смыслов.

Тем не менее, приведенные в статье примеры актуализации омонимии, полисемии и паронимии позволяют показать тенденцию, характерную для создания образа слова в произведениях писателя, а также особое, творческое отношение к языку, о котором прекрасно написала Татьяна Толстая: "Его русский язык гибок и богат на удивление, он словно бы открыл в нем такие закоулки, оттер от пыли такие оттенки и отливы, которых мы не замечали, обнаружил регистры, долгое время прозябавшие в запустении; распахнул и залы, и каморки, и подземные ходы смыслов..." (Т. Толстая. Предисловие к отрывкам из романа "Школа для дураков" // Огонек, № 33, август 1988 г., с. 21).

III

Г.А. Золотова

КОМПОЗИЦИЯ И ГРАММАТИКА

Для того, чтобы работа по изучению художественной речи была действительно плодотворной и научно целесообразной, необходимо стать в русло тех лингвистических достижений, которые совместными усилиями филологов и лингвистов скоплены.

(В.В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой)

Вопросами композиции до сих пор занимались больше литературоведы, лингвисты же пока не использовали своих возможностей исследований в этой области.

Несколько исходных положений.

1. Композиция литературного произведения — это построение, организация *текста*, коммуникативно-эстетическое содержание которого выражено средствами *языка*[1].

2. Композиция — это целое, создаваемое соотношением частей, поэтому перед исследователем стоит задача выявления этих частей как речевых единиц, создающих текст.

3. Помимо комбинаций сюжетных мотивов, приемов, фигур, параллелизмов и повторов, в литературном тексте могут быть обнаружены собственно грамматические средства, осуществляющие и композиционно-синтаксическую и выразительно-эстетическую функцию в тексте.

4. Композиция текста организуется "образом автора" (В.В. Виноградов), его подвижной позицией во времени и пространстве по отношению к представляемому миру.

5. Динамика позиции автора, или персонажа-наблюдателя, перемещение его "наблюдательного пункта" по горизонтальной оси событий вправо или влево, по вертикальной оси выше или ниже по уровню дистанцированности, абстрагированности от событий знаменует переключение регистра, границу между соединяющимися, чередующимися фрагментами композиции.

---

[1] Это утверждение кажется не таким уж самоочевидным, если принять во внимание, что в не столь отдаленные времена композицию трактовали через организацию образов и идейного содержания, без упоминания понятий текст и язык [см., например, Словарь... 1974].

6. По комплексу сопоставимых и противопоставимых признаков: динамический или статический характер изображаемых явлений, сенсорное или ментальное восприятие действительности (реально или в воображении), коммуникативные интенции говорящего и соответствующие языковые средства, реализующие эти признаки, от множества текстов (литературных и прочих, письменных и устных) отвлечены 5 коммуникативных типов, или регистров речи.

В репродуктивном регистре говорящий из хронотопа происходящего воспроизводит средствами речи сенсорно воспринимаемые действия в их конкретной длительности или последовательной сменяемости, предметы и признаки — в их непосредственной наблюдаемости. Время — настоящее, прошедшее или будущее — характеризуется актуальным значением.

В информативном регистре говорящий сообщает известное ему или познаваемое. Этот регистр противостоит репродуктивному отсутствием хронотопа, общего для говорящего и события, неактуальностью, дистанцированностью в разной степени от событийной линии, не сенсорным, а ментальным, рефлексивным способом познания.

Генеритивный регистр представляет высказывания высшей ступени обобщенности, "вневременные", нереферентные, генерические: афоризмы, пословицы, умозаключения, соотносящие понимание явления с универсальным жизненным опытом.

В диалогической речи высказывания могут получать новую интенциональную нагрузку: выражение волеизъявления говорящего, побуждения адресата к действию, к изменению состояния (волюнтивный регистр), либо выражение реакции говорящего на речевую ситуацию, без самостоятельного сообщения (реактивный регистр), каждый со своей спецификой в формах. Сама структура диалога, воспроизводящего прямую речь персонажей, обычно принадлежит репродуктивному регистру, но реплики персонажей, как текст в тексте, отличаются усложненной регистровой природой.

Среди средств оформления и дифференциации регистровых единиц — структурно-семантические типы предложений, отображающие динамику действия в повествовательных подтипах и статику качества, отношения — в описательных подтипах репродуктивного и информативного регистров; модальные, темпоральные, дейктические показатели; семантико-грамматические оппозиции конкретности/отвлеченности, референтности/нереферентности, акциональности/неакциональности и др.

Таким образом, речевыми единицами, выступающими как части целого в композиции текста, служат его фрагменты, блоки, или композитивы — носители определенных коммуникативно-регистровых функций. Комбинациями этих композитивов — типизирован-

ными или индивидуально-неповторимыми — говорящий и выстраивает композицию любого текста.

Объем композитивов — величина непостоянная, но каждый из них воплощает звено текстового времени. Минимальная единица, выражающая текстовое время, соответствует предикативной единице — самостоятельной (простому предложению), либо "полупредикативной", таксисной (причастному, деепричастному, сравнительному, инфинитивному, девербативному и др. компонентам и оборотам).

Основную роль в формировании композиции выполняют видовременные формы глаголов. Среди множества значений, оттенков и употреблений глагольного вида и времени, обнаруживаемых специалистами, В.В. Виноградов еще в работе 1936 г. «Стиль "Пиковой дамы"» продемонстрировал роль нескольких, функционально релевантных для построения текста. Закрепим термины, использованные им, как наименования композиционно-текстовых функций глаголов.

У глаголов совершенного вида различаются функции аористивная и перфективная; у глаголов несовершенного вида — имперфективная, в трех разновидностях: процессуальная, итеративная и качественно-описательная.

Проиллюстрируем их примерами из пушкинских текстов.

Аористивная функция — главное средство организации повествования: глаголы динамического действия, последовательно сменяя друг друга, ведут сюжет от завязки к развязке (*Дом царевна обошла, Всё порядком убрала, Засветила Богу свечку, Затопила жарко печку...)*.

Перфективная функция включает в сюжетное время состояние (лица, предмета, пространства), являющееся результатом действия или состояния, перешедшего в новое качество (*Повариха побледнела, Обмерла и окривела; Надобно ей новое корыто; Наше-то совсем раскололось; Но пруд уже застыл)*.

В имперфективной процессуальной функции действие или состояние предстает в его длительности, не двигающей события, воспроизводящей его течение в наглядной протяженности (*Дома в ту пору без дела Злая мачеха сидела Перед зеркальцем своим И беседовала с ним; Невод рыбак расстилал по брегу студеного моря; Мальчик отцу помогал*). В итеративной функции действия или состояния кратные, повторяющиеся заполняют не ограниченное пределами временное пространство (*И кот ученый Свои мне сказки говорил; Хариты, Лель Тебя венчали И колыбель Твою качали*). В качественно-описательной функции глаголы акциональные обозначают обычные занятия, умения (*Она езжала по работам, Солила на зиму грибы, Вела расходы, брила лбы...; Она по-русски плохо знала, Журналов наших не читала...*), глаголы не акциональные представляют свойства лиц, пред-

метов, отношения между предметами (*Корсет носила очень узкий..; Уж за рекой, дымясь, пылал Огонь рыбачий*).

Речевые единицы, композитивы разных регистров, объединенные в составе целого, создают пространственно-временную объемность текста, в рамках которой осуществляется "смена ситуаций" и вместе с тем связь этих ситуаций: в предикатах совершенного вида реализуется сюжетная динамика таксисных отношений, с параллельным планом и прослойками несовершенного вида, формирующими описательно-статический фон, характеристики, узуальные и гномические обобщения; "по горизонтали" перфектив из ретроспективы приносит в событийное, наблюдаемое время результат предшествующего процесса, аорист из обращен в перспективу, к сменяющему его действию. Оппозиция аорист/перфектив отражает соотношение действия/состояния.

Виды композиций бывают традиционными, обычными для того или иного жанра, рода словесности, для того или иного этапа развития словесного искусства и социально-деловых, практических нужд; в каждом художественном произведении есть свои композиционные особенности; возможны и новые, с эстетическим эффектом формы, открывающие непроторенные пути в построении текста. Исследование и оценка их — в ведении поэтики и стилистики, при этом лингвистический инструментарий может значительно способствовать углублению анализа.

Выбором и комбинацией средств языка и речи для данного текста руководит тактика и стратегия автора.

В понятии стратегии воплощаются замысел, "сверхзадача", художественный императив, мировоззренческие и прагматические интересы; редко оно формулируется автором и остается гипотетическим, в различной мере приближения постигаемым как читателем, так и исследователем.

В отличие от стратегии, тактика — комплекс языковых и речевых приемов построения текста, анализом текста и выявляемых, комбинаций речевых единиц, отрезков, со значениями абстрактности/конкретности разных ступеней, динамики/статики, прямого/инверсированного движения времени, показа/ осмысления, объяснения происходящего, взгляда участника/неучастника события, рассказчика/персонажа. Тактику представляют и способы формирования заинтересованности читателя-слушателя, активизации его "догадливости", проницательности, стимулирования его оценочного отношения к сообщаемому и др.

Рассмотрим некоторые тактические приемы соединения регистровых единиц в структуре текстов.

Движение перцептивной линии от "вневременного" обобщения к воспроизведению конкретно наблюдаемых и переживаемых событий можно видеть в начале романа Л. Толстого "Анна Каренина".

Первый абзац романа составляет знаменитая сентенция "Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему", представляющая генеритивный регистр. Второй абзац, открывающийся предложением "Все смешалось в доме Облонских", вводит в предсюжетную атмосферу этого дома, где рухнуло семейное благополучие, описывает настроение семьи и домочадцев; перфективные и имперфективные глаголы второго абзаца создают информативную экспозицию. С аористивных глаголов третьего абзаца, в репродуктивно-повествовательном регистре, начинается развитие одной из сюжетных линий: индивидуализированный персонаж предстает в конкретном хронотопе, в наблюдаемых действиях: "На третий день после ссоры князь Степан Аркадьич Облонский ‹...› проснулся ‹...› в своем кабинете, на сафьянном диване. Он повернул свое полное, выхоленное тело на пружинах дивана, как бы желая опять заснуть надолго ‹..›; но вдруг вскочил, сел на диван и открыл глаза".

Анализ регистрового строения первых абзацев романа Л.Толстого перекликается с мыслью Ю.М. Лотмана: «Каждый отдельный текст одновременно моделирует и некоторый частный и универсальный объект. Так, сюжет "Анны Карениной", с одной стороны, отображает некоторый сужающийся объект: судьбу героини, которую мы вполне можем сопоставить с судьбами отдельных ‹...› людей ‹...›. Однако этот же сюжет, с другой стороны, представляет собой отображение иного объекта, имеющего тенденцию к неограниченному расширению. Судьбу героини можно представить как отображение судьбы всякой женщины определенной эпохи и определенного социального круга, ‹...› всякого человека» [Лотман 1970: 258].

Иная диспозиция регистров — в произведении того же автора, но другого жанра и масштаба. Это "Два товарища", из рассказов-басен для детей. Приведем полный текст:

> Два товарища шли по лесу. Вдруг навстречу им вышел медведь. Один бросился бежать, влез на дерево и спрятался, а другой остался на дороге. Он вспомнил, что медведи не трогают мертвых, упал на землю и притворился мертвым. Медведь подошел к нему, а он и дышать перестал. Медведь обнюхал его лицо и отошел.
>
> Когда медведь ушел, первый товарищ слез с дерева и спросил: "Что тебе медведь на ухо сказал?" Второй товарищ ответил: "Медведь сказал мне, что плохие те люди, которые в опасности от товарищей убегают".

Подготовленный имперфективной экспозицией первого предложения, сюжет начинает развиваться во втором (смена ситуации, обозначенная сменой глагольного вида, смена точки зрения: неожиданность появления медведя для персонажей, ориентированность его движения на них). Далее динамика сюжета как вехами отмечена аористивными глаголами, и событийная его часть фактически исчерпана действиями всех трех персонажей в первом абзаце (от завязки "вышел медведь" до развязки "отошел") в рамках репродуктивно-повествовательного регистра, с одним мотивационным информативно-описательным включением об обычаях медведей.

Второй абзац, как басенная мораль, составляет некоторый композиционный "привесок" ради нравственной оценки происшествия. Она содержится в генеритивном высказывании якобы медведя как вывод, осмысление случившегося. Этот вывод звучит в диалоге, в ответе второго товарища на волюнтивный вопрос первого, побуждающий к речевому действию. В этом ответе — соль и дидактика рассказа. И как бы вторая развязка, к этическому плану произведения. Вместе с тем "привесок" не нарушает регистровой цельности рассказа, он продолжает репродуктивное повествование с аористивными предикатами о действиях товарищей, с перфективными — о действиях медведя, и с усложненной регистровой структурой диалогических реплик как "текста в тексте". Неожиданность ответной реплики двустороння: она обращена внутрь сюжета — к собеседнику, и вовне — к читателю.

Генерическое обобщение сюжета, сменяющее информативный и репродуктивный композитивы в последнем абзаце, завершает рассказ А. Платонова "Путешествие воробья": "...Но в музыке недоставало чего-то для полного утешения горюющего сердца старика. Тогда он положил скрипку на место и заплакал, потому что не все может выразить музыка и последним средством жизни и страдания остается сам человек."

Генерическим вступлением начинается рассказ М. Булгакова "Морфий": "Давно уже отмечено умными людьми, что счастье — как здоровье: когда оно налицо, его не замечаешь..."

Генеритивные сентенции в начале или в конце произведения ориентируют читателя на философические размышления по поводу изображаемых событий. Но функции генеритивных включений в текст различны: они могут стать и способом обнаружения иронизирующего "Образа автора": "...Рыжая собака залаяла тенором (все рыжие собаки лают тенором)" (Чехов, "Степь").

Относительно более поздний композиционный прием — диалогического начала, с прямой речи персонажа, использует, в соответствии с сюжетно-смысловыми надобностями, средства разных реги-

стров: и репродуктивного, например, в "Мальчиках" Чехова (*"Володя приехал!" — крикнул кто-то на дворе* — констатация увиденного); и информативного, в рассказе Чехова "Дома" (*Приходили от Григорьевых за какой-то книгой, но я сказала, что вас нет дома*), в рассказе Л. Толстого "Что я видел во сне..." (— *Она как дочь не существует для меня...*); генеритивного в "После бала" Л. Толстого (— *Вот вы говорите, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно, что все дело в среде, что среда заедает...* — общее суждение, от которого отталкивается рассказчик); волюнтивного в "Льготе" Тургенева (— *Поедемте-ка в Льгов, — сказал мне однажды уже известный читателям Ермолай...*) и в рассказе "На святках" Чехова (*Что писать? — спросил Егор и умокнул перо* — вопрос как побуждение к речевому действию); и реактивного, в рассказе Ю. Казакова "Голубое и зеленое" (— *Лиля, — говорит она и подает мне горячую маленькую руку* — как реакция на этикетно-речевую ситуацию знакомства) и волюнтивного с реактивно-оценочным в "Тарасе Бульбе" Гоголя (— *А поворотись-ка, сын! Экий ты смешной какой!...*). Во всех подобных случаях этот прием, без экспозиционной подготовки, сразу вводит читателя в сюжетный хронотоп.

В рассказах, повестях более традиционного строения можно разграничить четыре вида композиции, по соотношению начальных и конечных глагольных функций:

а) Закрытая композиция, начинающаяся и заканчивающаяся аористивными глаголами, представляет происшедшее как бы вырезанным из хода времени, отделенным от более ранних и позднейших событий. Так, например, в рассказах Чехова "Враги", "Беда", "Житейские невзгоды", "Нищий", в рассказах Бунина "Натали", "Три рубля", "Кавказ", "Антигона" и др. Характерен такой тип композиции для рассказов о детях и от имени детей, где заданному образу малолетнего повествователя или читателя отвечает более способность видеть и воспроизводить виденное, чем способность обобщать и пояснять наблюденное. Такова композиционная основа большей части рассказов В. Драгунского от имени восьмилетнего Дениски, так построены рассказы и сказки Л. Толстого "Филипок", "Косточка", "Три медведя", К. Ушинского "Утренние лучи", Б. Жидкова "Как я ездил в метро", В. Бианки "Приключения Муравьишки" и т.п.

б) Открытая композиция, в которой сменяющиеся события, названные аористивными глаголами, обрамлены в начале и в конце глаголами имперфективно-процессуальными или качественно-описательными, как бы растворяет происшедшее во времени до и после и тем самым показывает неединичность события, обычность, ти-

пичность. Так построены рассказы Чехова "Счастье", "Ванька", у Бунина — "Ворон", "Дубки", "Поздний час", "В такую ночь" , "Ловчий", рассказ В. Войновича "Мы здесь живем". Языковые средства обобщенных литературных приемов служат разным смысловым и художественным целям авторов. В рассказе Чехова "В суде" после драматической коллизии в заседании, способной повернуть ход дела, судейские равнодушно и безучастно продолжают механическое исполнение регламента: подчеркивается типичность и бесчеловечность казалось бы невероятного.

Выводит сюжет за пределы событийного времени и презенсное обрамление; как вариант — с перфективной концовкой. Так — в рассказе Бунина "Легкое дыхание": "Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре" — эта последняя фраза дает читателю чувство облегчения, освобождения, писал Л. Выготский [1987: 140]. Но композиционно — здесь перфективная концовка, связывающая (лексическим и грамматическим значением глагола, и итеративным наречием *снова*, и повторяющимся дейктическим местоимением *этот*, и ритмической организацией этой поэтичной прозы) печальный исход сюжета с настоящим *теперь*, в котором момент рассказа сливается с моментом читательского восприятия, как бы суля вечную жизнь образу прелестной юной женственности.

Композиционные типы в) и г) — смешанные, с динамичным аористивным началом и размытым во времени имперфективным окончанием, либо с имперфективной экспозицией и аористивной концовкой, производящей эффект неожиданности, энергичности или исчерпанности.

Соотношение глагольных форм совершенного вида с аористивной и перфективной функциями в композиции не только знаменует связывание и смену ситуаций. Заключенное в них противопоставление активного действия и непроизвольного состояния как тактический прием может служить средством реализации художественной идеи, авторского замысла. Так, например, на этом противопоставлении строится заключительная часть народной сказки, в изложении А.Н. Толстого, "Пузырь, Соломинка и Лапоть". Три поименованных персонажа отправились в лес по дрова. На пути оказалась река. Вместо того, чтобы по первоначальной версии переплыть на Пузыре, решили перейти по Соломинке. Эксперимент привел к не предвиденной героями, но неизбежной развязке: "...Соломинка перетянулась с берега на берег. Лапоть пошел по Соломинке, она и переломилась. Лапоть упал в воду. А Пузырь хохотал, хохотал, да и лопнул". Действия недостаточно разумных существ обречены, им противостоит естественная природа вещей: Соломинка *перетянулась*,

да *переломилась,* лапоть *пошел,* да *упал,* пузырь *хохотал* (имперфектив параллельного действия), да *лопнул.*

Композиционно-сюжетный прием противопоставления результативного перфектива активным аористивам нередко используется в жанре басни: Один из них в торги *пошел* на кораблях... Но бурею корабль *разбило,* — Надежду и пловца — все море *поглотило*... А третий — в жаркий день холодного *испил* и *слег*: его врачам искусным *поручили,* А те его до смерти *залечили* (И. Крылов, "Старик и трое молодых"); Как из лука стрела Лев вслед за ним *пустился;*...Он в сеть *ударился,* но сети *не прошиб — Запутался*... И бедный Лев *погиб* (И. Крылов, "Лев и человек").

Как в рассмотренном приеме через текстовые структуры проясняется непростой грамматический вопрос — различения перфектива и аористива, совпадающих морфологически, так синтаксис и текст общими усилиями высвечивают нерешенные вопросы классификации предложений. Морфологическая форма глагола (3 лица множ.числа) и здесь затрудняет проведение границы между так называемыми неопределенно-личными и обобщенно-личными предложениями в таких случаях как *По платью встречают, по уму провожают, От добра добра не ищут* и под. Более существенным оказывается признак инклюзивности/эксклюзивности, или включенности/невключенности говорящего в число действующих лиц обозначаемой ситуации. Этот же признак в тексте служит сигналом переключения субъектной сферы, о которой писал В.В. Виноградов еще в «Стиле "Пиковой дамы"» как о важном слагаемом текстовой структуры.

Введя в круг лингвистических наблюдений фигуру говорящего или перцептора, филология безусловно обогатила свой аналитический аппарат. Точка зрения становится одной из характеристик не только текста, но и типов предложения. Подобно тому как аористивные предикаты субъективных усилий сталкиваются с перфективными результатами объективных обстоятельств, одни из синтаксических моделей представляют внешний по отношению к говорящему мир, другие раскрывают внутреннее состояние, настроение, ощущения, либо намерения, побуждения, колебания: — *Не спится, няня* (Пушкин); *Люди спят — королю лишь не спится* (Пушкин); *И скучно, и грустно, и некому руку подать*... (Лермонтов); *Лисичка, огневка пушистая, Комочком на пень взобралась И размышляла, горюя: Разве собакою стать? Людям На службу пойти?* (В. Хлебников); *Все видеть, все понять, все знать, все пережить*... (М. Волошин).

Дополнительные значения, скрытые за неназванностью субъекта неопределенно-личных и обобщенно-личных предложений, — это оппозиция исключенности/включенности перцептора в субъектную сферу как часть оппозиции чужое/свое. Ср.: В передней *было очень*

темно и пусто, ни души, как будто все *вынесли* (Ф. Достоевский, "Преступление и наказание"); *Скверно было на душе* у Семена Ивановича: так на этот раз *зажали* его плотно, что *не вывернешься. Удрать*, а куда? Ну, *удерешь* с парохода, *не супишь и шагу — схватят, приведут* к английскому коменданту и сейчас же *повесят...* (А.Н. Толстой "Похождения Невзорова"). И в тех случаях, когда под понятие неопределенно-личного субъекта, оформленного множ. числом глагола, подводится субъект единственный, совершенно определенный для наблюдателя, реализуется та же оппозиция свой/чужой: наблюдатель, перцептор испытывает отчуждение партнера, ощущая его как бы по другую сторону барьера. Ср.: *Его не видят. С ним ни слова* (Пушкин); *— То есть как? — спросили у Никанора Ивановича, прищуриваясь* (Булгаков).

Оппозиция свой/чужой становится композиционно-смысловым стержнем страшного стихотворения М. Волошина "Террор" (1921 года, о расстрелах жителей в Крыму в гражданскую войну). Из семи его четверостиший шесть состоят из одних неопределенно-личных предложений, с суровой бесстрастностью перечисляющих действия палачей:... *Торопливо подписывали приговоры. Зевали. Пили вино. С утра раздавали солдатам водку. Вечером при свече Выкликали по спискам мужчин, женщин. Сгоняли на темный двор... Ночью гнали разутых, голых По оледенелым камням...*

Лишь в одном предложении встречается подлежащее, но и это не лицо, а орудие: *Полминуты рокотали пулеметы...*

Заключительные строки противопоставляют неназванным агенсам живых субъектов: *А к рассвету пробирались к тем же оврагам Жены, матери, псы...* Люди и собаки объединены как антагонисты тем, нелюдям. (Вспоминается цветаевское: *В бедламе нелюдей отказываюсь жить*).

Неопределено-личное предложение оказывается носителем сильного оценочного значения. Композиционный прием, как это нередко бывает в поэтических текстах, делает тактику и стратегию трудноотделимыми.

Обратимся еще к текстовым возможностям инфинитивных предложений. Выше упоминалась роль некоторых их разновидностей в представлении внутренней субъектной сферы. Этим диапазон их не исчерпывается (о коммуникативных типах инфинитивных предложений см. [Золотова 1994]).

Вот отрывки из юмористического "рождественского" рассказа итальянского писателя Антонио Амурри "Рецепт" (перевод выдержан в инфинитивных предложениях, типичных для русского языка формах прескриптивного текста кулинарных рецептов):

1) "Приготовить глубокую сковородку. Выставить из кухни Дзету (собаку) ‹...›.

2) Взять мисочку, в которой удобно взбивать яйца. Сказать Роберте, чтоб принесла из холодильника пару яиц. Взять самой два яйца из холодильника, предварительно подтерев пол в том месте, куда Роберта уронила первую пару ‹...›.

3) Вернуться в кухню. Вытряхнуть полкило соли из смазанной маслом сковороды. Отнять у Лоренцо пакет из-под соли..."

В инструктивный перечень кулинарных действий, отвечающий благим намерениям хозяйки испечь пирог, вторгаются действия непредусмотренные, вызванные неумеренным интересом малых детей и собаки к приготовлению теста, а также возникающими попутно домашними заботами. Разрывающейся между кухонным столом и проказящими детьми матери не остается ничего другого, как в очередной раз —

4) "Вернуться в кухню. Убедиться, что все, что было на столе, лежит на полу... Позвонить в кондитерскую и заказать торт. Принять таблетки от головной боли..."

Рекомендация жены (в зачине рассказа) как прекрасной кулинарки и ее рецепта не соответствует конечному результату. В этом композиционный залог комического. Но эффект достигается и более тонкими приемами.

Непрерывная цепочка инфинитивных предложений создает иллюзию синтаксической гомогенности текста. На самом же деле текст сплетается из инфинитивов разной модальности: собственно-инструктивных предложений (что надо делать) и якобы-инструктивных, с модальностью вынужденности (что приходится делать). В первых — целенаправленные действия, во вторых — борьба с противодействиями, разрушающими замысел. Парадоксальность такого текста обнаруживается в том, что инфинитивные предложения, по определению не выражающие ни времени, ни реальной модальности, здесь дают представление о развитии реальных событий.

Кроме того, инфинитивные предложения в рецепте несут в себе яркое волевое, волюнтивное начало, в них заключен и многократный опыт, и знание того, как надо. в сплошном потоке они передают ритм и энергию действий хозяйки этого суматошного дома, а вместе с тем чуть отстраненный ироничный взгляд автора.

Другая особенность текста — его односубъектность. Инфинитивные предложения предписывающего, инструктирующего типа не называют деятеля, но рекомендуют "делай, как я". Другие участники событий (упоминаются пять имен, а также соседка и бакалейщик) нигде не выступают как субъекты действий, не названы и их

действия, иначе это было бы обычное повествование, а не "рецепт". "Антидействия" других персонажей предстают только в результатах, облеченных в перфективные формы (примеры 2, 6, 7), иногда с обратной временной перспективой (примеры 2, 5, 6, 7), либо в отсутствии результата (пример 8):

5) Подтереть пол в том месте, куда *упал* пакет с мукой...

2) взять самой два яйца... [Зачем же, когда это уже поручено Роберте?], предварительно подтерев пол в том месте, куда Роберта *уронила* первую пару...

3) [Откуда полкило соли на сковороде?]

6) ... а Лоренцо *обсыпан* мукой с головы до ног...

7) ... она (Дзета) и так уже *наелась* муки с яйцами.

8) Крикнуть Франко, чтобы он подошел к телефону. То же самое крикнуть Роберте. Подойти к телефону самой. Соскрести с трубки муку и масло...

Но непрерывная цепочка инфинитивов набрасывает только пунктирную линию действий в объемном пространстве, наполненном событиями. Отсюда — озадачивание читателя будто бы нелогичностью, на грани абсурда, поступков хозяйки. Восстанавливать временные и причинные связи в происходящем и предоставляется проницательному читателю. Это дополнительно стимулирует его удовлетворенную реакцию.

Рассказ, таким образом, демонстрирует интересный опыт использования грамматических, текстовых, экспрессивных возможностей инфинитивных конструкций.

Подытожим анализ текста определением 4-х ступеней его организации [см. Золотова 1995].

А. **Языковые средства**: инфинитивные предложения с акциональным значением разных видов (конкретные физические действия,передвижение, перемещение предметов, речевые действия каузативной направленности); несколько придаточных предложений, либо с перфективными предикатами изменения состояния предметов, либо с каузативно-модальными при речевых инфинитивах.

В. **Речевые регистры**: инфинитивно-прескриптивные предложения принадлежат волюнтивному регистру. Каузативно-модальные придаточные также содержат побуждение к действию, но обращенное к персонажам внутри ситуации. Перфективные придаточные представляют вкрапления информативного регистра.

С. **Текстовая тактика**: совокупность приемов, позволяющих скомбинировать материал в виде кулинарного рецепта, упаковывание информации в обертку прескрипций.

Д. **Текстовая стратегия**: заинтересовав читателя обещанием кулинарного рецепта, развлечь, вызвать сочувственную или добродушно-ироничную улыбку динамической картинкой быта многодетной незадачливой хозяйки.

В.В. Виноградовым еще в книге "О художественной прозе" 1930 года была поставлена задача создания типологии композиционных форм речи. Предполагается группировка не самих литературных произведений, а "отвлеченных от них однородных форм словесной композиции". Результатом должно быть установление закономерностей в их построении как систем языковых соотношений, а также наблюдение над исторической эволюцией композиционных форм литературных жанров.

В статье изложены некоторые подступы к осуществлению этой большой программы, которые могли бы подтвердить и проиллюстрировать, что композиция и грамматика представляют взаимно необходимые аспекты филологического анализа.

Литература

В.В. Виноградов. О художественной прозе. М.–Л., 1930.

В.В. Виноградов. Стиль "Пиковой дамы" // Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980.

Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1987.

В.П. Григорьев. Поэтика слова. М., 1979.

G.A. Zolotova. Les phrases infinitives en russe // La Revue Russe. Paris, 7, 1994.

Г.А. Золотова. Труды В.В.Виноградова и проблемы текста // Вестник Московского университета, 1995, № 4.

Ю.М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.

Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

Б.А. Успенский. Поэтика композиции. Л., 1970.

В.Г. Костомаров, Н.Д. Бурвикова

ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ КАК РЕДУЦИРОВАННЫЙ ДИСКУРС

Поэтика издавна стремилась к проникновению во внелингвистические области. Складывающаяся в последние годы антропологическая лингвистика позволяет исследовать язык и произведения на этом языке через призму языковой личности, картины мира, ментальности и социально-культурного пространства.

В аспекте антропологического рассмотрения мы подвергли анализу существенные смыслонесущие элементы дискурса — прецедентные тексты, которые мы понимаем вслед за Ю.Н. Карауловым как тексты, хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников [Караулов 1986].

Употребление в речи прецедентных текстов реализует процесс экфории (термин Н.А. Рубакина) — оживление накопленного опыта по одной детали. В качестве такой детали может быть единица любого языкового уровня [Рубакин 1929]. Эта деталь является результатом свертывания некоего дискурса.

Мы рассматриваем прецедентный текст как вершину пирамиды. За каждым прецедентным текстом — в корпусе пирамиды — обнаруживается исходный текст или ситуация, описание которой также являет собой текст. Вершина пирамиды — свернутый текст, ставший принадлежностью языковой системы. Свернутый (или прецедентный) текст — единица осмысления человеческих жизненных ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти. Значение такой единицы есть репрезентация какого-либо культурно значимого текста.

Философы считают, что человечество постепенно отходит от линейного восприятия информации. Восприятие все чаще становится линеарным [Субботин 1993]. Русский литературный язык, находясь в стадии либерализации, все больше проявляет исконно присущую ему многослойность — оставшиеся в текстах следы разных этапов освоения окружающей действительности человеческим сознанием не втискиваются в привычную линейную схему бытования языка, заданную эпохой тоталитаризма.

Либерализация языка, компьютеризация интеллектуальной деятельности требуют иного получателя текста — "кодовопроницательного, изощренного и/или обладающего особым знанием читателя, который был бы способен решить задачу соотнесения формы и содержания в наиболее сложных случаях" [Топоров 1988].

Если учесть особенности истории представления информации в письменном виде — речь идет не о выработке определенных способностей у получателя текста, но об обретении их — забытых в процессе эволюции человечества.

Да, "мысль изреченная есть ложь", если доступно только буквальное, линейное восприятие ее. Но если в процессе понимания — по М. Бахтину — имеет место соотнесение с другими текстами — то информация понимается адекватно, на заданном отправителем текста уровне осознания.

С. Булгаков в работе "Философия имени" (Париж, 1953) говорит: "сущность речи есть пробуждение смыслов, жизнь идей-слов в человеке, которые связуют сознание людей ‹...› и словесные окаменелости могут снова оживать и наполняться иными смыслами" [Булгаков 1953: 21].

Это перекликается со словами О. Мандельштама: "Культура не "была", она всегда "должна быть". Потому что остановленный смысл — это умерший смысл, между тем как смысл, появившись однажды на свет, умереть уже не может" (цит. по [Баткин 1994: 53]).

Прецедентный текст, храня определенный изначальный смысл, обладает способностью, попадая в поле человеческого восприятия, обновлять и приумножать этот смысл.

Как происходит в данном случае процесс самопорождения текста? Это, по нашему мнению, феномен, обратный редуцированию дискурса.

Допустим, существует прецедентный текст "новые русские". Возможно употребление его в речи с определенным (не нарушающим опознаваемости) видоизменением в плане ассоциативного порождения текста. А именно — словосочетания "старые русские" (несмотря на смену определения прецедентный текст продолжает опознаваться). "Старые русские" в том же ассоциативном плане могут вызывать в сознании название любой нации с тем же определением: старые американцы, цыгане и т.п. — список открыт.

В результате может получиться текст, порожденный прецедентным текстом "новые русские", который невозможно понять буквально, поскольку за каждым словосочетанием: "старый + национальность" стоит некоторое знание, сложившееся — в данном случае в русской культуре, которая в свою очередь получила это знание из конкретных текстов. Кроме того, "старый" в сознании носителя русского языка противопоставляется не только слову "новый", но и слову "молодой", что создает при восприятии текста дополнительные коннотативные трудности.

"Живя в постоянно меняющемся обществе, — замечал Ч. Филлмор [1988: 72], — мы часто обнаруживаем, что имена хорошо зна-

комых нам вещей изменились, и что мы теперь вынуждены видеть эти хорошо знакомые вещи в новом свете".

Старые народы (по Ю. Исакову)

Тихий, теплый летний день состарился, и его заменили вечером. Старый русский загадочно улыбался, лежа на русской печи. Старый американец скакал на лошади и палил из пистолета. Старый цыган воровал лошадь, на которой скакал старый американец. Старый африканский негр зубрил русскую грамматику. Старый тунгус нашел в лесу метеорит. Старый калмык читал Пушкина. Старый египтянин впал в детство и собирал пирамидку. Старый татарин собирался в гости. Старый бразилец стирал футбольные трусы. Старый кореец вот уже сорок шесть лет управлял своей страной. Старый француз рассматривал седину в бороде и щупал ребро.

И только молодежь вечно не знает, чем заняться.

Дискурсом мы называем текст, образовавшийся в процессе его саморазвития и самопорождения, когда смысл "на выходе" становится адекватным замыслу отправителя текста. Приближение к пониманию этих дополнительных смыслов комплектует будущий дискурс.

Дискурсия — процесс развертывания текста в сознании получателя информации.

До какой степени возможна трансформация прецедентных текстов, чтобы сохранялась возможность опознания? На этот вопрос может дать ответ анализ газетных заголовков типа:

Хороший английский до Кембриджа доведет (реклама фирмы, осуществляющей связь с международными колледжами).

Пришло время рассматривать камни (статья о ярмарке самоцветов).

Спасибо Тургеневу за наше счастливое детство! (начало строительства в Орле российской детской деревни).

Тысячи тонн железной руды (древняя технология выплавки железа).

Люблю "Осенний джаз" в начале мая (о новом альбоме Анжелики Варум).

И стала "белая ворона" "первой ласточкой" (о новом фильме одной из программ Российского телевидения).

Кроме газетных заголовков, может представлять интерес анализ "современных афоризмов", которые тоже частенько появляются на газетных страницах и в журналах.

Например:

"Под крылом самолета чего-то дают" (В. Вишневский "Одностишия").

Интересны возможности развертывания дискурса в случае с последующим примером. Задавался вопрос: чем этот пример сме-

шон и даже обиден? Ответ школьника: "Под крылом самолета — кажется, была такая песня". Ответ 50-летнего испытуемого: "Строили романтики новые города, и вот — вместо зеленого моря тайги — примитивная очередь за примитивным товаром".

В эпоху либерализации языка прецедентный текст часто имеет пародийное звучание (что можно наблюдать при рассмотрении почти всех приведенных выше примеров).

"Мысль, фиксируемая в нелинейном тексте, движется не в пустоте, а в созданном культурой смысловом пространстве, расширяемом и обогащаемом этой мыслью. Поэтому "странствование", "брожение" мысли ‹...› не является бессмысленно-хаотическим, произвольным. Это "брожение" может быть весьма плодотворным, оно может создавать новые смысловые эффекты, относительно целостные образования" [Субботин 1993: 40].

Отмеченной Субботиным закономерности подвержены даже явления структурного характера, так или иначе связанные с явлением прецедентности. Так, бывают прецедентные стихотворные размеры (онегинская строфа, например), прецедентные композиции.

Пример прецедентной композиции:

> Началось движение троллейбусов по Зеленому проспекту. Более двух часов они стояли на этой оживленной магистрали из-за обрыва контактных проводов.

Неожиданный смысловой эффект возникает в результате прогнозирования привычной хроникальной композиционной схемы после первого предложения, в то время как информация, содержащаяся во втором предложении, характеризуется внезапной отрицательной оценкой всего события.

Прецедентный текст условен; условность и делает его единицей нелинейного понимания информации.

Что же касается поиска подтекста, он возникает в тех случаях, когда имеют место сигналы наличия такого подтекста. Мы связываем это с уровнем информированности получателя текста. По этому поводу Б. Паскаль заметил: "Из двух человек, рассказывавших нелепые истории, один обладает двойным смыслом, другой — только лишь смыслом однозначным. Попытайся некто, непосвященный в тайну, рассуждать об обоих, ему пришлось бы судить о них одинаково" [Паскаль 1994: 134].

Как языковая реакция на внеязыковую ситуацию прецедентный текст распознается легче. Это и понятно — количество коммуникативных ситуаций, выражающих удивление, восторг, радость, досаду, заботу и т.п. все-таки ограничено возможностями реальной действительности.

Если прецедентный текст в его дейктическом функционировании хотя бы опознаваем, то анафорическое употребление его в составе какого-либо связного текста часто ведет к непониманию (или к буквальному пониманию, что одно и то же в нашем случае), когда воспринимающий является иностранцем или недостаточно образованным человеком. Недаром Л.А. Булаховский писал о деэтимологизации как о неумении распознавать требующие нелинейного понимания высказывания.

Анафорические прецедентные тексты в силу своей специфики (обнаруживаются они чаще всего в авторском повествовании) не всегда переводятся в визуальный ряд. В тех случаях, когда это невозможно — попытка знакомиться с литературными произведениями по инсценировкам и экранизациям обедняет речевую культуру. Школьники сейчас в меньшей степени, чем ранее, владеют прецедентными текстами как в плане употребления, так и в плане опознавания.

Мы провели небольшой эксперимент с учащимися 11 класса, прочитав отрывок из письма Ариадны Эфрон Б. Пастернаку:

"Пишу и на часы поглядываю, пора кончать, еще ничего не начав толком, и опять Марфа тянет Марию за край одежды и ставит ей на вид все неизбывные хозяйственные недоделки".

Мы задали им вопрос:

Можно ли на основании этого текста выявить окружение автора письма?

Отрицательно ответил только один школьник... Остальные начали перечислять услышанные имена и строить гипотезы об их отношении к автору письма.

Невладение прецедентными текстами — это низкая речевая культура. Высмеивание такой культуры часто имеет место в фельетонах. Так, М. Задорнов нашел у Пушкина "современные" строчки: "Что возмутило вас? Волнения Литвы? Оставьте: это спор славян между собою"; "Проклятый город Кишинев!" У Лермонтова — "Злой чечен ползет на берег".

В данном случае высмеивается тенденция к поиску подтекста. Такая тенденция точно так же характеризует недостатки речевой культуры, как и буквализм понимания. Воистину — "Каждое произведение находит себе живого реального читателя среди современников, порой — потомков" [Гумилев 1990: 402].

Если продолжать переводить наши рассуждения в сугубо практический план, то возникает методическая проблема: как изучающий русский язык иностранец поймет, что именно этот текст надо понимать не буквально? Содержат ли "лингвострановедчески ценные единицы языка" (или "прецедентные тексты", или "свернутые тексты", или "лингвокультуремы", или "мовно-эстетичные знаки" и

т.д.) сигналы о необходимости линеарного понимания? Как они выражены, если выражены — лексически? синтаксически? текстуально? Или приходится ориентироваться на нарушение алгоритма привычной сочетаемости [Борисова 1994]. Но привычность — категория родного языка...

Добро бы еще прецедентный текст попадал в область восприятия его иностранцем в, так сказать, инвариантном виде. Но трансформация прецедентных текстов практикуется все шире и шире. Линейность восприятия сменяется линеарностью; направление задается высоким интеллектуализмом отправителей текстов.

Для начала нужны словари "говорящих" собственных имен, названий. Нужны словари цитат из произведений художественной литературы.

Форма представления дискурсов, стоящих за прецедентными текстами, может быть самая разная; и совсем не обязательно, чтобы исходный дискурс предъявлялся полностью.

Да и сами прецедентные тексты — класс открытый. Каждый день их состав меняется. Функционально-семантическое поле указания — тоже открытый класс; входящие в него местоименные коммуникативные единицы — а именно к ним в силу своей отсылочности могут быть отнесены прецедентные тексты — являются важной частью и активного, и пассивного лексикона языковой личности, способом выражения антропоцентризма в языке.

Литература

Баткин Л. Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре. М., 1994.

Борисова Е.К. Системность и узус (на материале коллокаций) // Wiener Slawistischer Almanach, 34, (1994).

Булгаков С. Философия имени. Париж, 1953.

Гумилев Н.С. Мысли о русской поэзии. М., 1990.

Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы. М., 1986.

Паскаль Б. Мысли. М., 1994.

Рубакин Н.А. Психология читателя и книги: краткое введение в библиографическую психологию. М., 1929.

Субботин М.М. Теория и практика нелинейного письма (взгляд сквозь призму "Грамматологии" Ж. Деррида) // Вопросы философии, 1993, № 3.

Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. М., 1988.

Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике, вып. XXIII. М., 1988.

О.Г. Ревзина

ПОЭТИКА ОККАЗИОНАЛЬНОГО СЛОВА

В феномене окказионального слова (ОК) — слова по случаю, создаваемого здесь и сейчас, — видится определенный парадокс. В самом деле, порождаемыми являются высказывания, но не слова. Слово — "основная структурно-семантическая единица языка", главная "психофизическая реальность" [Гак 1990: 465, 466] для его носителей, и основной его особенностью является как раз то, что оно не творится, а воспроизводится. В сущности, ОК должны были бы затруднять исполнение языком его основных функций — когнитивной, эпистемической, коммуникативной. Между тем ОК является едва ли не универсалией. В разговорном дискурсе говорящие на разных языках систематически используют ОК. Словарь ОК — никогда не создававшийся — является столь же неисчерпаемым, как лексикон. Это говорит о том, что у ОК есть какая-то особая функция, особое назначение, пока что не раскрытое лингвистикой. Объяснения ad hoc, привязанные к разным дискурсам, недостаточны. Остается непонятным, например, почему говорящему в поисках адекватного выражения мысли легче создать новое слово, чем вспомнить хорошо ему известное (одно из типовых объяснений использования ОК в разговорной речи). Ведь создать слово — очень трудная задача, поставленная как сознательная цель, она оказывается труднодостижимой.

Ещё более поразительным является то, что ОК систематически используются в поэзии. Если считать, что через ОК в языке и языком говорит случай, то поэзия как в высшей степени обдуманное действие должна поставить заслон ОК. Между тем реальность обратна ожидаемому. ОК как выразительное поэтическое средство входит в русский поэтический язык начиная с Баратынского. И на протяжении XIX–XX вв. мы наблюдаем впечатляющую картину расцвета техники ОК в поэтическом дискурсе. Обращение к ОК, конечно, зависит от эпохи — от состояния общенационального языка и художественных направлений, равно как и от конкретного поэта. Так, в первой половине XX века, с одной стороны, есть Мандельштам, Пастернак, Ахматова, почти не использующие ОК, и с другой — Хлебников, Маяковский и Цветаева, чей словарь ОК насчитывает около 1000 единиц. Во второй половине XX века поэтические окказионализмы — испытанное средство у таких поэтов, как Евтушенко или Вознесенский (кроме известных исследований

на эту тему см. [Мамедалиева 1989]). И в то же время И. Бродский — поэт, открывший новую страницу в русском поэтическом языке, использует ОК крайне скупо ("Тихотворение моё, моё немое...", "неврастенье"). Но, без сомнения, сложилась особая поэтика — поэтика ОК, и если выйти за пределы словесного искусства и искать параллели в других видах художественного творчества, то ясно, что они обнаруживаются в художественных системах, мыслящих себя как новые, авангардные. Следовательно, ОК — не входящие в языковую систему, вроде бы периферийное, маргинальное явление — оказываются способными передать то, что не под силу стационарному лексикону.

По отношению к ОК принята аргументация оправдания. Анализируя ОК в конкретном тексте, мы стремимся увидеть то, что делает слово функционально необходимым, единственным — таким, которое только и может выразить нужный смысл: для этого смысла не нашлось слова в словаре, вот и пришлось поэту создать новое слово. Пытаясь проникнуть в тайну ОК, мы вглядываемся в эти смыслы. Вот северянинские *лесоозеро, альпорозы, озерзамок, ядоцветы* [см. Остроухов 1985]. Ясно, что никакого особого значения в них нет, *лесное озеро, альпийские розы, озёрный замок* и *ядовитые цветы* выражают тот же смысл совершенно адекватно. Говорят об особой акцентной функции — то, что можно было бы назвать экспрессией формы (имея в виду, что в других случаях налицо экспрессия смысла). Тот же Северянин: "А рядом, как ты, *узывная*, *Стремглавно* неслась река"; "Она сидит *мечтанно* над рекой; "Вдохновляюсь *порывно* и берусь за перо". Актуализация формы здесь налицо (*узывная — призывная*, *стремглавно — стремглав, мечтанно — мечтательно*, *порывно — порывисто*), но сама эта актуализация чревата двойственностью возможной реакции — ею может быть и реакция раздражения. Однако на этих примерах ясно видно, что потребность, которая здесь реализуется, — это потребность именно в слове как особой структурной единице — слове не бывшем прежде, рожденном и неповторимом как высказывание, которое и остается навсегда сферой его существования.

Конечно, можно привести совсем другие примеры, в которых будет ясна именно уникальная смысловая нагруженность ОК — экспрессия смысла. Вот фрагмент из первой главы цветаевского "Крысолова":

> В сем Эльдорадо когда ж и кто ж
> Пуговицы теряет?
> — Нищие. — Те, что от грязи сгнив,
> В спальни заносят тиф, —

Пришлые: *Скоропечатня* бед,
Счастья бесплатный номер:
В Гаммельне собственных нищих нет,
Был, было, раз — да помер.

Рассматривая слово *скоропечатня*, мы найдем для него широкий языковой фон: устар. *печатня* — "типография" и терминол. *скоропечатный стан*, где-то на заднем плане возникает *скоропись* — "быстрое рукописное письмо", двойное значение *печати* (*печать* — "знак, оттиск печатных знаков" и *печать* — "след, отпечаток чего-л.", ср. *печать беды*. Мы определим таким образом двойственный смысл метафорической номинации *скоропечатня бед*, переводящей человека в производственную единицу: *нищие, пришлые* — несут беду и сами являются её продуктом; укажем на включенность в диалог двух разных точек зрения: точки зрения гаммельнцев, выраженной в *скоропечатне бед*, и иронической характеризации автора — *счастья бесплатный номер*; укажем на проспективное текстовое значение метафорической номинации, ибо долженствует скоро придти в Гаммельн "нищий" и "пришлый" — крысолов, который несет беду — смерть детей — для гаммельнцев. Но как задействовано в этом анализе то, что перед нами не стационарное, а окказиональное слово? Мы анализируем его так же, как поступали бы со словом несотворенным, — по тем же параметрам.

Может быть, здесь и надо искать отгадку ОК как выразительного поэтического средства. Отношения человека с языком складываются в режиме несвободы: человек зависит от языка, но язык как знаковая система не зависит от человека. По собственной воле, основательно подумавши, человек не вправе тем не менее изменить языковое устройство: изменить состав фонем, ввести дополнительные грамматические категории, предложить новую структурную схему предложения. Власть языка — болевая тема постмодернизма и деконструктивизма, раскрывших, как влияет эта власть на всё наше общение с миром. Она задает и ценностную шкалу по отношению к языку: стационарное слово, освященное традицией, многократно испробованное в опыте, служит гарантом адекватного, "правильного" понимания. Но, как всякая власть, и власть языка имеет свои уязвимые точки, места ускользания. Таковыми и становятся моменты непосредственной речевой деятельности, когда в условиях коммуникативного прессинга спонтанно мыслящий человек становится на секунду как будто отлучен от привычных языковых механизмов, тем самым вырывается из власти языка (возможно, вырывается его подсознание) — и создается новое слово. В этом акте творения той единицы, которая принадлежит языку как его часть,

на которую наложен запрет и которая одновременно, выражаясь риторически, является высшей славой и гордостью языка, содержится великий акт свободы — высвобождение человека из-под власти языка. И в этом свете форма бытия ОК, равно как и их необходимость, становятся совершенно понятны. ОК нет нужды становиться стационарными словами, оставаться в памяти носителей языка, ибо их функциональное назначение не в том, чтобы дать название новой реалии или новому явлению — это прерогатива неологизмов. Что же касается ОК, то они вновь и вновь подтверждают семантику личностного отношения к языку и свободы от его власти. Реализация акта свободы может совпасть в одних и тех же рождающихся ОК (что возможно и в совпадающих поэтических окказионализмах), стратегия забывания отвечает факту незначимости конкретного результата на фоне гораздо более глубокой и сущностно важной для человека функции. В данном проявлении свобода в принципе присуща каждому человеку (что и доказывается практикой неосознаваемого и незамечаемого производства ОК в разговорной речи), но воспользоваться этой свободой и показать её ценность умеют именно поэты. В поэтическом языке окказиональные слова реализуют в полном объеме возможности, данные языком слову. Они выступают как автономные, целостные и неделимые единицы, открытые действию стихотворных операторов — ритма, размера, рифмы, отношениям звукового сходства и паронимической аттракции; демонстрируют словообразовательную структуру как внутреннюю форму и становятся носителями индивидуально-авторской семантики, принимают значения грамматических категорий (в том числе выразительные значения), подчиняют и подчиняются, становятся частью высказывания и формируют целое высказывание. При этом интересно, что ОК — "это больше король, чем сам король", то есть ОК демонстрируют качества образцового слова и как бы подчеркивают их: выступают в той позиции, которая исходна для данной части речи, "оберегают" свою автономность в том плане, что не стремятся к распространению (неразвитая атрибутика, минимальное количество актантов при глаголах), предпочитают простые структурные схемы и избегают сложных синтаксических конструкций, где они могли бы "потеряться". ОК никогда не бывают симулякрами, они не бывают копиями, они могут быть только оригиналами. Референциальная "чистота" ОК делает явным акт номинации, поэт как бы заявляет: "Я выделяю данный смысловой сгусток как оконтуренный и сообщаю его оязыковленную форму". Выступая в поэтическом тексте точечно, локально или интегрально, парадигматически соединяя разные тексты, ОК становятся носителями

центральных художественных смыслов — ключевыми словами, явно представляющими доступную и проработанную часть семантики и стягивающими к себе всю совокупность смыслов, имеющих диффузную форму бытия. ОК приобретают способность стать и метафорической номинацией при условии референциальной поддержки текста. ОК вступают в тексте в своеобразное соревнование — диалог со стационарным словом, порой споря, порой поддерживая, порой обобщая, но всегда по-новому представляя оконтуренный ими смысловой сгусток. Поэт, проникший в тайну ОК и в его возможности, становится обладателем мощного, порожденного ощущением свободы и являющегося знаком этой свободы выразительного средства, способного наиболее адекватно выразить индивидуально-авторское видение мира. Одним из таких поэтов была, безусловно, Марина Цветаева — расцвет её поэтического идиолекта, пришедшийся на 20-е годы, неотрывен от поэтики ОК [см. Девятова 1985]. Из нетривиальных подтверждений приведем одно, связанное с поэмой "Крысолов". В этой поэме поразительным образом сочетаются косность и трагизм с буйством языка, представляющем семантику жизни. Линейный ритм текста прорезается скоплениями разных форм ОК, представляющих тему Гаммельна и крыс, автора как создателя поэмы и крысолова. Здесь важно всё: в каких главах есть ОК и в каких нет, представлено одиночное или сплошное текстовое вхождение, словообразовательный тип ОК — существительных, глаголов и других частей речи. Введение новой формы ОК, подхват имеющейся, совмещение двух форм — вся эта сложная партитура разыгрывается на фоне и во взаимодействии со стационарным словом. Экспрессия формы и экспрессия смысла, присущие ОК, настойчиво ведут тему: "Здесь сказано новое, здесь создано новое художественное пространство" — и не только ведут, но и убеждают в этом [см. Ревзина 1991, 1995; Трофимова 1994].

Вокруг окказиональных слов сложилась устойчивая научная топика: что считать окказиональным словом в отличие от неологизма, является ли потенциальное слово окказиональным или не является, каковы "художественные функции" окказиональных слов [см., например, Лопатин 1973; Бакина 1977; Земская 1989; Намитокова 1986; Кожевникова 1992; Ревзина 1994]. Высказаны противоположные точки зрения, и очертился объем ментального пространства, в котором мыслят об ОК в рамках лингвистики и лингвистической поэтики. Этот объем узок для ОК, их осмысление требует расширения круга вопросов, которые могут быть к ним поставлены равно как и подхода в рамках современной научной парадигмы, видящей в языке знаковую систему, но и убежденных в том, что "сущность

языка лежит по ту сторону замкнутых в себе знаков" [Рикер 1995: 150]. Семантика свободы, которую мы приписываем ОК, как раз и открывается при полагании научным объектом триединства человека, языка и мира.

Литература

Бакина М.А. Словотвотворчество // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Гак В.Г. Слово // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

Девятова Н.М. Окказиональное слово в составе поэтического языка (на материале поэтического языка М.Цветаевой). Дипломная работа. Научный руководитель О.Г.Ревзина. М., МГУ, 1985 (рукопись).

Земская Е.А. Современный русский язык // Словообразование. М., 1989.

Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого. М., 1992.

Лопатин В.В. Рождение слова: неологизмы и окказиональные словообразования. М., 1973.

Намитокова Р.Ю. Авторские неологизмы: словообразовательный аспект. Ростов-на-Дону, 1986.

Мамедалиева Д.Т. Окказиональные имена в составе поэтического языка на материале поэзии Е.Евтушенко и А.Вознесенского). Дипломная работа. Научный руководитель О.Г. Ревзина. М., МГУ, 1989 (рукопись).

Остроухов Н.В. Окказиональные слова в поэтическом идиолекте И.Северянина. Дипломная работа. Научный руководитель О.Г. Ревзина. М., МГУ, 1985 (рукопись).

Ревзина О.Г. Языковой знак в поэтическом тексте // Текст и его изучение в вузе и в школе. М., 1991.

Ревзина О.Г. Поэтика окказионального слова // Функциональная лингвистика. Материалы конференции, часть 2. Ялта, 24–28 апреля 1994 года. Симферополь, 1994.

Ревзина О.Г. Художественная структура и художественный смысл поэмы М. Цветаевой "Крысолов" // Творческий путь Марины Цветаевой. Первая международная научно-тематическая конференция (7–10 сентября 1993 года). М., 1995.

Рикёр П. Конфликт интерпретаций // Очерки о герменевтике. М., 1995.

Трофимова Т.В. Окказиональное слово в поэтическом тексте (на материале поэмы М.Цветаевой "Крысолов". Дипломная работа. Научный руководитель О.Г. Ревзина. М., МГУ, 1994 (рукопись).

Н.А. Николина

"СКОРНЕНИЕ" В СОВРЕМЕННОЙ РЕЧИ [1]

Рассматривая специфические для творчества В. Хлебникова способы словотворчества, В.П. Григорьев выделил особую разновидность "скорнения", в основе которого, по определению поэта, "двусмыслие как начало двупротяжения слова". "Скорнение" этого типа — это "корнеизменение", "корнеумножение", "нелинейное словосложение", дающее на выходе "двумерные" неологизмы" [Григорьев 1986: 114].

"Скорнение" — способ образования производных гибридных слов, который еще не получил в современной науке устоявшегося, единообразного обозначения: для его характеристики используются различные термины: "вставочное словообразование", "наложение", "аддитивный способ словопроизводства", "гибридизация", "телескопия", наконец, "контаминация" (последний термин получил наиболее широкое распространение и будет употребляться параллельно с термином "скорнение" в данной статье). "Скорнение", или контаминация, обычно рассматривается как способ окказионального словообразования, в результате действия которого рождаются "эфемериды". Однако этот способ имеет длительную историю. По наблюдениям В. Гершуни, «у Даля встречается слово *ляхолетье*, оставшееся от панщины или от Смутного времени. Из примечания Даля к пословице "Вражье-то лепко, а божье-то крепко" явствует, что *лепко* ‹...› образовано слиянием "лепо" и "липко". В результате сознательного или бессознательного пародирования слов в народной речи в разное время появлялись такие, например, блестящие пародизмы, как *вошпиталь, гульвар, мараль, прижим* (режим)...» [Гершуни 1992: 5]. Контаминированные образования отмечаются в языке древнерусской литературы, где их использование восходит к "балагурству" в народной поэзии как национальной форме смеха, утверждавшей особый мир "перевернутых отношений" [Лихачев 1987: 365]. В дальнейшем в истории языка русской художественной литературы можно выделить несколько периодов особенно активного использования "скорнения". Это:

1) каламбурная поэзия XVIII – начала XIX в.;

2) русская проза 70–80-х годов XIX в., прежде всего проза Н.С. Лескова, в произведениях которого контаминированные обра-

[1] По этому вопросу см. также: [Александрова 1980; Берман 1959; Костюков 1967; Чаадаевская 1961; Янко-Триницкая 1975].

зования связаны часто с народной этимологией, см., например: *клеветон, бабеляр, бутершафт, светиль* и др.;

3) поэзия футуристов и обериутов: *локони, Летербург, сверкаты, потец* и др.

В XX веке контаминированные образования достаточно широко распространены не только в поэзии, но и в прозе, см., например, произведения Ю. Алешковского, В. Войновича, В. Аксенова и др. Однако наиболее регулярно (видимо, отчасти под влиянием слов-"саквояжей" Л. Кэррола) они используются в детской литературе, см., например: "Ныряют его друзья в воде, рыбу ловят, а *тюлентяй* лежит себе на льдине" (М. Пляцковский "Тюлентяй"); «— А как твой зверь называется? Слава подумал немножко и сказал торжественно: *"Барсундук!"*» (М. Потоцкая "Барсундук"); "— *Кикимарашки*-замарашки, *кикиморочки* чумазые! Кикиморы на болоте обрадовались" (Т. Александрова "Кузька").

Таким образом, "Скорнение" последовательно захватывает различные сферы художественной речи, при этом в текст могут включаться цепочки или даже развернутые гнезда гибридных слов, которые выполняют строевую функцию, организуя целый текст или его фрагмент, значительный по объему, см., например, повесть молодой писательницы Е. Датновой "Диссидеточки". Однако в XX в. контаминация характерна не только для художественной речи. В настоящее время наблюдается своеобразный "взрыв" контаминированных образований: гибридные слова широко распространены в языке прессы, в разговорной речи с присущей ей языковой игрой: *оонатовцы, шендевры, коммутанты, чубаучер, нашисты, нашизм, прихватизация, хрущоба* и др. Их количество увеличивается и в результате заимствований, см. например: «Итог <...> портового блуда Честертон выразил емким словечком — "хрислам"» (А. Кураев). Более того, образцы некоторых контаминированных образований закрепляются в языке как словообразовательные модели. Слова, по ним построенные, приобретают воспроизводимость и объединяются в деривационные ряды: так, по образцу заимствованного слова *Уотергейт* были образованы единицы *Ирангейт, Кремльгейт, КГБейт, ЮАРгейт, Дианагейт* и др., что привело к возникновению нового словообразовательного форманта. Контаминация слов *труд* и *алкоголизм, алкоголик* породила слова *трудоголизм, трудоголик*: "...японские буржуазные социологи ссылаются на некий «трудоголизм» (т.е. «одержимость работой»), якобы присущий японскому трудящемуся" [Земская 1992: 52]. По модели *трудоголик* образованы такие единицы, *как вещеголик, покупкоголик*. По модели *рейганомика* построено недавно зафиксированное образование *гайдарономика* ("Известия", 10.09.92).

Гибридные слова в современной прессе принадлежат к "ключевым словам текущего момента" (Т.В. Шмелева) или строятся на их основе: "Выдвигаясь в центр общественного сознания, слово "попадает на язык" острякам и юмористам, оказывается в таких текстах, как карикатуры и подписи к ним, юмористическая афористика и юмористический рассказ, иронические фрагменты публицистических текстов" [Шмелева 1993: 12].

Некоторые контаминированные образования приобрели в современной речи широкую употребительность, см., например, следующее свидетельство Е. Иваницкой: «Слово "апофегей" (происходящее от сложения "апогея" и "апофеоза") прошло в речь и явно приживается. Могут свидетельствовать, что сама слышала его от студентов — без малейшей, правда, иронии и в значении "высшая степень чего-либо"» [Иваницкая 1992: 63].

Активность гибридных слов в современной речи подтверждается и экспериментом, проведенным в 1992 г. в одной из московских школ: учащиеся старших классов, которым было предложено образовать производные от определенных основ, наряду с узуальными способами словообразования использовали контаминацию и дали примеры гибридных слов: *Джинсобриджида* (молодая кинозвезда), *мундиционер* (коллекционер мундиров) и др. Таким образом, видимо, вряд ли справедливо оценивать гибридные слова в современной речи как "эфемериды-окказионализмы", а контаминацию ("скорнение") как способ "явно искусственный или патологический" [Способы номинации... 1982: 87].

Контаминация связана с действием закона экономии языковых средств и может рассматриваться как продуктивная разновидность компрессивного словообразования, основанного на сокращении узуальных номинативных единиц, функционирующих в языке самостоятельно.

Анализ гибридных образований позволяет выделить следующие типы контаминации:

1) собственно "скорнение" — значимое соположение основ двух или (реже) более слов без участия какого-либо словообразовательного форманта и наложения звуковых сегментов: *торгонавт* (торговый работник + космонавт), *господарищ* (господин + товарищ), *каннибалиссимус* (каннибал + генералиссимус), *хасбулатмент* (Хасбулатов + парламент) и др.;

2) междусловное наложение — контаминация, сопровождающаяся наложением звуковых элементов начала второй части на конец первой: *ломастер* (ломать + мастер), *проракул* (пророк + оракул), *снежура* (снежинка + кожура), *кресловутый* (кресло + пресловутый) и др.;

3) перекрестное наложение — взаимозамена частей в двух смежных словах, связанных друг с другом, см., например: Я вам *рад* и

ай сделаю (Н.С. Лесков); ‹...› Строят дом ‹...› челогуры, которые *доят стром* (О. Григорьев); ‹...› *циркошники* и *киночи*, *бюроканы* и *наркомраты*, *аптеканты* и *спекуляры* (В. Аксенов).

"Скорнение" — объединение, как правило, усеченных частей разных слов. По характеру усечения различаются следующие структурные типы контаминированных образований:

1) гибридные слова, в которых сочетаются реальная основа первого слова и усеченная часть второго слова: *ночером* (ночь + вечером), *рейганомика* (Рейган + экономика);

2) гибридные слова, в которых сочетаются при наложении усеченная часть первого слова + целое слово: *ломастер* (ломать + мастер), *лжизнь* (лживый + жизнь), *исповесть* (исповедь + повесть);

3) гибридные слова, которые представляют собой объединение усеченных частей обоих слов: *мапа* (мама + папа), *язун* (язык + лизун).

Последний структурный тип доминирует в современной речи, см., например: «В слове два смысла. Это жанр пограничный меж литературными видами, это "*проэзия*" (термин, кажется, Саши Соколова)» — "Дружба Народов", 1993, № 3; "Мы с одним товарищем так примерно определили это направление — есть Евразия, а это *Азиопа*" (из интервью с Г. Явлинским).

В результате контаминации возникает сложное слово, вбирающее в свою семантику значения обоих объединяемых слов: общее значение гибридных единиц — это "идиоматическое умножение смыслов" (В.П. Григорьев). Гибридные слова всегда характеризуются фразеологичностью семантики. Их понимание требует опоры на контекст или определенную ситуацию, поэтому в речи часто дается их непосредственная мотивация или же в контекст включаются однокоренные с объединяемыми слова: "И *горькуировался* я: эвакуировался в Горький" (Н. Глазков); "Это были так называемые *вертодоксы* ввиду их исключительно гибкой ортодоксальности" (Л. Леонов); «Если соединить слова "школа" и "шоколад", то получится "*школолад*". Этот гибрид выведен на "Радио России" — так называется передача для подростков. Это необычное название потребовалось для того, чтобы поточнее отразить специфику программы: научить ребят чему-то полезному ‹...›, но сделать это по возможности "вкусно"...» ("Семь дней", 1994, № 30).

Контаминация — средство языковой игры. Вступая в нее, говорящий учитывает звуковую форму объединяемых им компонентов, их ассоциативный ореал и аллюзивность, коннтативные возможности слов-"источников", а также возможность верного восприятия новой сложной единицы адресатом речи: «Кто-то узнал, что слово "перестройка" на греческий язык переводится словом "катастрофа". На этой основе возникло новое слово "катастройка"» (А. Зиновьев).

Таким образом, посредством контаминированных образований реализуется прагматическая функция слова. "Скорнение" связано с выражением социальной или индивидуальной оценки, см., например: «Ну, а теперь от "тихоновцев" перейдем к "*обнагленцам*". "Обнагленцами", по свидетельству В. Русака, назвал обновленцев в свое время Митрополит Трифон...» (М. Ардов); «М. Золотоносов выдвинул иронический термин "*ивангардизм*" ("Московские новости", № 41, 1991), — я бы, заменив одну букву, остановилась на *ивангордизме*» (Н.Иванова); "Это был одновременно *Якобыльский* клуб, *Кумвент* и *Винсовет*" (А. Зиновьев).

В современной речи гибридные слова активно используются в общественной борьбе, отражая позицию разных социальных групп и политических движений, ср., например, *коопираты, демократы — нашисты, коммутанты*. "Экспрессивизация охотно берет на свое вооружение лексемы, которые требуют домысливания" [Девкин 1979: 166]. Использование гибридных слов в речи (тексте) требует сотворчества слушателя (читателя), который должен не только восстановить исходные единицы, подвергшиеся сокращению, но и определить новое идиоматичное значение, обогащенное обычно эмоционально-оценочными "приращениями" смысла. Адресат речи, таким образом, активно участвует в языковой игре, предложенной творцом гибридного слова. Степень его активности особенно велика при восприятии целого текста, насыщенного контаминированными образованиями или целиком построенного на них. Таковы, например, экспериментальные рассказы В. Гершуни, который следующим образом определил свой авторский замысел: "В предлагаемых опытах — попытка конструирования текстов из различных новообразований ‹...›. Я использовал, кроме собственных, чужие выдумки, в первую очередь те, что дарили мне друзья, и немногое из современного фольклора ‹...›. Я назвал эту форму *сверлибром*. Это имя — пародизм, но оно не означает, что пародийные или комические элементы должны преобладать над всеми другими" [Гершуни 1992: 5]. В качестве примера ограничимся фрагментом одного из текстов:

> Ладонега в лесной Акварелии, в беломареве Соловкижи... Глубайкал... Айвазовское море.
>
> Вдохновечная даль волнолуния — узорная, озерная, озаренная молнеглазыми фееро глифами струкописи костронавтов... Рассветный бредседатель поднимет дымовладельцев, объявит про динозавтрак, а шатровый денералиссимус — флягман и грамматург — раскаплет забытый остаток прозрачного грамнофонда, и добродяги затянут молниями и гремнями джинсы и брюкзаки, покинут сереющий гресдморезонт — грезиденцию кавалербардов...

Контаминированные образования — своеобразное средство проверки связи, с одной стороны, между означаемым и означающим, с другой, между говорящим и слушающим (читателем). Как уже отмечалось, адресат речи, воспринимая высказывание (текст), дешифрует слово-гибрид, соотнося его с исходным сочетанием лексических единиц. Факторами, влияющими на восприятие контаминированного образования, служат: 1) степень распространенности слова-гибрида в речи; 2) степень усечения исходного слова; 3) наличие или отсутствие фузии; 4) степень осознаваемости границ между частями образования; 5) характер усеченной части; 6) понимание интенций автора; 7) знание определенной ситуации и учет "контекста" общественной жизни.

Контаминация — нелинейное сложение, при котором одна усеченная основа модифицирует значение другой основы и может приближаться по функции к аффиксу — суффиксу или префиксу, ср., например: "не видала Золушка ничего: ни сияющих гор, ни воды ключевой — (ничего!) *ничевод* ключевых, *ничеволков* лесных, *ничевоздуха* дальних морей..." (С. Кирсанов). Возникающие таким образом квазиаффиксоиды пополняют ряд квазиморфем.

Семантика "осколочной" усеченной части диффузна. "Отсутствие парадигматического отождествления при наличии синтагматического отталкивания наделяет единицы частичным, неполным, предположительным осмыслением, дает им полуреальное функционирование в тексте" [Панов 1967: 9], см., например, комментарий к названию нового кинофестиваля: «В городе Сочи прошел Всесоюзный кинофорум со странным названием "Кинотавр". Впрочем, в этом неожиданном сочетании звучит прямой намек на двойственность нового праздника ‹...› Коммерческая струя ‹...› и акцентированная эстетская устремленность рижского "Арсенала" ‹...› — эти, казалось бы, абсолютно несочетаемые начала оказались сведены под сочинским звездным небом» ("Литературное обозрение" 1991, № 9).

Диффузность семантики особенно ярко проявляется в гибридных словах, соотносящихся с несколькими мотивирующими их единицами. Таково, например, слово *Мирана*, используемое В. Набоковым: по определению самого писателя, это контаминация слов *мираж*, *mirer*, *фата-моргана* и *Мирабелла*. Окказионализм В. Хлебникова *равнебен* соотносится со словами *молебен* и *небо*: «Слово *равнебен* ‹...› представляет собой миниатюрный сплав хлебниковской гносеологии, этики и эстетики. В нем ‹...› следует различать "прообраз" *молебен*, идею *равенства небу* (наложением основ), равенства как меры в противовес вере, социального равенства и, в контексте других высказываний поэта, эстетического ‹...› равенства слов» [Григорьев 1986: 97–98].

Множественность мотивации может частично сниматься в контексте, см., например, следующее предложение романа В. Набокова, в котором лексическое окружение слова-гибрида служит сигналом, устанавливающим его связь с фразеологизмом "Жив курилка": "...может быть гениальный хирург воскресит *Курилкуильти*".

Контаминация — усечение неморфемного характера. В усеченной части могут быть представлены реальные аффиксы и квазиаффиксы или только квазиморфемы, ср., например, *репуста, спаржовник, журчеек, вружба, генийльянец.*

"Квазиморфемы"-осколки ассоциативно указывают на усекаемую основу или слово в целом, обычно сохраняют его коннотации и могут семантизироваться уже в составе нового гибридного образования. Повторяющиеся "осколочные" элементы функционально изменяются, приобретают деривационные потенции и при стабилизации конечного отрезка могут служить источником для пополнения состава аффиксов. Так возникла в современном русском языке морфема *-гейт* со значением "политический скандал", см. также компоненты со значением "месяц" в окказиональном словообразовании: *мартобря* (Н. Гоголь), *пьянварь* (Н. Глазков), *зимари, осенебри* (А. Вознесенский).

Контаминированные образования отображают не только знания говорящего об обозначаемом и его оценку, но и образно-ассоциативные представления субъекта речи об объединении объектов, их связи, совмещении их признаков или их возможном подобии. См., например, следующий комментарий автора новообразования *тьмать* «мой термин ‹...›, добытый из уразумения того, что "Ма — ть" и "Ть — ма" из перестановки одних слогов — и соответственны смыслом» (Г. Гачев); "Наша неспособность свидетельствовать о сути православия отталкивает молодежь в мир «бапсомола» (А. Кураев); см. также:

— Здорово! — протянул Рубин восхищенно. — Прямо русский Нострадамус.

— Лучше Пострадамус... Ведь как мытарили бедолагу!

(И. Губерман).

Объединение слов при "скорнении" часто основано на скрытом сравнении или уподоблении, см., например, сближение слов *быт* и *пытка*: «Я всегда была закаленной бытом женщиной (Написала почему-то "*пытом*". Может, так даже точнее)» (Г. Щербакова). Гибридное слово, созданное В. Высоцким, — *кванталерист* — основано на сравнении специалиста-физика с кавалеристом. Круг отношений, возникающих между словами, объединяемыми "скорнением",

таким образом, достаточно широк. это могут быть собственно соединительные, сравнительно-употребительные отношения, отношения включения, реже — объектные и обстоятельственные отношения. Однако наиболее распространенным принципом гибридного слова при этом остается "строгий дизъюнктивный синтез ‹...› Мы всякий раз извлекаем из такого слова скрытую дизъюнкцию" [Делёз 1995: 66], что, по мнению Ж. Делёза, свидетельствует о том, что творец слова обладает "совершенно сбалансированным разумом", в то же время гибридные слова указывают на то, что "любая серия в принципе раздвоена и способна к дальнейшему раздвоению" [Там же: 66]. Внимание к раздвоению и синтезу такого рода активизируется в определенные эпохи, например, в русском языковом мышлении — это 10-е–20-е и 90-е годы XX в., в эти же периоды заметно усиливается поиск нестандартных способов выражения оценки. Явление гибридизации свидетельствует об эмоциональной значимости компонентов слов и экспрессивной насыщенности не только целого слова, но и его частей: *дохладчики, нашисты, резволюция, мемуаразм* и др.

Таким образом, контаминация — явление внутренне противоречивое: с одной стороны, оно связано с тенденцией к стиранию внутренней формы слова, с другой — с тенденцией к семантизации звуковых комплексов, его составляющих. Последняя тенденция определяет взаимодействие контаминации и паронимической аттракции как в художественной, так и в разговорной речи.

Контаминация в настоящее время используется как способ образования разных частей речи, однако гибридные слова распространены преимущественно в сфере существительных и прилагательных, примеры гибридных глаголов и наречий немногочисленны: *соскрючились* (Д. Хармс), *табактуально* (И. Ильф и Е. Петров), *компрометчиво* (В. Гершуни), *скоропрестижно* (Д. Аль), *рерихнулся* (В. Сидоров), *хреношо* (из разг. речи), *горькуировался* (Н. Глазков), *электронул* и *нейтронул* (М. Владимиров), *кукарехнулись, докарикатурекаешься, язвивались* (языки) (А. Вознесенский). Функции контаминированных образований в современной речи различны: они, как уже отмечалось служат средством выражения экспрессивной оценки (*трепортаж, ложунги, гегемонстры, зоотечественник, бормотургия* и др.). Такие гибридные слова часто создают комический или иронический эффект, см., например, использование подобных слов, образованных на базе слова *ваучер* в газете "Вечерняя Москва": «"*Вау! — Чер*" — сейчас самое модное приветствие в компании артистов. Кроме того, так называют лучших друзей — верных приватизационных псов. ‹...› Любимых, а также обаятельных девушек и кошек соответственно величают "*мяучерами*". За ними следуют "*изаучеры*" — рабыни-сеньориты с влажными, чуть раскосыми глазами.

"*Коняучеры*" важно переминаются с ноги на ногу и беспокойно прядают ушами у артистических гримерок"» (19 ноября 1992 года).

Кроме того, гибридные слова могут выступать в собственно номинативной функции, например, в области терминообразования: *унификс, метон*. В художественной речи функции контаминированных образований заметно усложняются. Они могут использоваться как характерологическое средство, отражать особенности изображаемой в произведении ситуации, см., например, гибридные слова на языке "яки" в романе В. Аксёнова "Остров Крым":

> — Яки! — вскричал Антон, — будущее нашей страны — это яки, а не вымороченные врэвакуанты ‹...› Яки — это хорошо, это среднее между "якши" и "о'кей", это формирующаяся сейчас нация Острова Крым ‹...›

Контаминированные образования в художественном тексте могут участвовать в метаречевой игре (см., например, романы В. Набокова) и выступать как троп, создающий сложный совмещенный образ, например: "Через веревочку прыгают *звездочери*" (В. Каменский).

Контаминированные образования, наконец, служат средством компрессии развернутых построений, они могут сближать разные планы текста и устанавливать переклички между разными образами. Так, повторяющиеся в романе В. Набокова "Лолита" гибридные слова (*либидосье, долорозовая, покойка, койкинс* и др.) участвуют в развертывании сквозных мотивов расщепления и внешнего слияния. Таким образом, гибридные слова всё шире употребляются в различных сферах речи, а "скорнение" из периферийного средства создания окказионализмов превращается в активно действующий способ. В результате этого процесса пополняется класс квазиморфем, ослабляются, а в ряде случаев и стираются различия между корнями и аффиксами. Активизация подобных образований безусловно свидетельствует о продуктивности и способа контаминации функциональном динамизме современного словообразования. Контаминированные образования не только участвуют в "языковой игре", но и служат одним из наиболее выразительных средств поэтики нонсенса, регулярным способом выражения иронической оценки.

Литература

Александрова О.И. Русское поэтическое словотворчество: Организация плана выражения // Художественная речь: Традиции и новаторство. Куйбышев, 1980.

Берман И.М. О "вставочном" типе словообразования // Вопросы языкознания. М., 1959, № 2.

Гершуни В. Сверлибр // Юность. М., 1992, № 1.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

Девкин В.Д. Немецкая разговорная речь. Синтаксис и лексика. М., 1979.

Делёз Ж. Логика смысла. М., 1995.

Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М., 1992.

Иваницкая Е. К вопросу о... // Литературное обозрение. М., 1992, № 3, 4.

Костюков В.М. Гибридное слово как стилистическая единица. АКД. Алма-Ата, 1967.

Лихачев Д.С. Избранные работы в 3 томах, т. 2. Л., 1987.

Панов М.В. Русская фонетика. М., 1967.

Способы номинации в современном русском языке. М., 1982.

Чаадаевская Э.И. О "вставочном" словообразовании // Вопросы языкознания. М., 1961, № 4.

Шмелева Т.В. Ключевые слова текущего момента // Киев, 1993, № 1.

Янко-Триницкая Н.А. Продуктивные способы и образцы окказионального словообразования // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1975.

С.Е. Никитина

ПАРОНИМИЧЕСКАЯ АТТРАКЦИЯ ИЛИ НАРОДНАЯ ЭТИМОЛОГИЯ?

В одном из вопросно-ответных духоборских псалмов (54) спрашивается: "Что ты — сор земли или соль земли?" Ответ: "Я соль земли, я Божьим словом просолен, а именем прославлен" [Материалы... 1954: 82]

Нетрудно заметить здесь то самое явление, которое "прославлено" В.П. Григорьевым под именем паронимической аттракции, и сам псалом ею буквально "просолен". В этом маленьком псалме представлено, по В.П. Григорьеву [1977], сразу два вида паронимической аттракции: антонимическая (*соль–сор*, кстати духоборцы это противопоставление сделали за полтора–два века до А. Вознесенского), и синонимическая *(просолен — прославлен)*.

Следуя далее опять за В.П. Григорьевым, мы зададимся вопросом, не случайно ли это явление для "Животной книги" духоборцев, где содержится более 350 псалмов? Ведь только когда таких случаев много, мы можем говорить о паронимической аттракции как характерном признаке текста. Просмотр текстов псалмов убеждает: нет, это не случайно. Смысловые сближения сходно звучащих слов буквально "прошивают" многие тексты псалмов. Так, псалом 4 почти весь посвящен смысловому отождествлению разнокоренных и сходно звучащих слов: "*Лазарь* есть *разум*, *кадило* есть *великое дело*, *голова* есть *глагол* Божий. Некоторые такие сближения идут

подряд: 22 (номер вопроса) : Что есть *нос*? — *Нос* есть *ношение*, 23: Что *ухо*? — *Ухо* есть *хотение*, 24: Что есть *уста*? — *Уста* есть *составление* самого *Христа*, Бога нашего дела, 25: Что есть *рука*? — *Рука* есть *речение*, 26: Что есть нога? — Нога есть путь, 27: Что есть *путь*? — *Путь* есть *поучение*." И через несколько вопросов — 37: "Которой ты слободы? — Я слободы *Троицы*, где Господь *строится*." [Материалы... 1954: 33].

Очевидно, что звуковые повторы здесь разной степени глубины (ср. глубокий повтор *Троица — строится* и достаточно далекую в этом отношении пару *путь — поучение*).

Может показаться, что в приведенных примерах семантические сближения — чистая игра слов, где трудно увидеть семантическую мотивировку, например, *Лазарь — разум, ухо — хотение, нос — ношение*, ср у В. Высоцкого: *Мимо носа носят чачу*. Однако эта звуковая игра построена как толкование слов. Так что же перед нами — паронимическая аттракция или народная этимология?

Обратимся к лингвистическим словарям и посмотрим, как соотносятся между собой понятия паронимической аттракции и народной этимологии. В словаре О.С. Ахмановой народная этимология толкуется как "стремление искать в словах внутреннюю форму в качестве рационального объяснения значения слов без учета реальных фактов их происхождения" [Ахманова 1966: 529] и имеет своим синонимом термин "паронимическая аттракция" (по французской традиции, представленной в словаре Марузо). Но разве, создавая звуковые притяжения, поэты стремятся найти "рациональное объяснение значения слов"? Большинство современных исследователей не согласится с тем, что термины "паронимическая аттракция" и "народная этимология" обозначают одно и то же. Конечно, сходство очевидно: в обоих случаях мы имеем дело со звуковым повтором и с импликативным суждением: если есть звуковое сходство, то существует и близость смысловая. Оба явления относятся к сфере не объективной языковой действительности, а языкового сознания — поэтического и народного (последнее в народной культуре является часто одновременно и поэтическим). Однако паронимическая аттракция и народная этимология в своих эталонных образцах имеют разные функции: первая — эстетическую, вторая — объяснительную, а также ряд различий, обусловленных именно различием в функциях. Остановимся на тех, которые нам представляются существенными.

1. Поэтические паронимы А и В (минимально — это пара), — в большинстве случаев, как отмечает Н.А. Кожевникова [1990: 146], синтаксически связаны, при этом типы словосочетаний могут быть самыми разными: наиболее часто паронимические отношения связывают однородные члены, подлежащее и сказуемое, члены атрибу-

тивных сочетаний, члены генитивных сочетаний, члены группы сказуемого, реже подлежащее и причастие, существительное и несогласованное определение и ряд других конструкций. Что касается народной этимологии, то она дается либо в форме толкований X — это Y, (где X — A, а B входит в состав Y, который в поверхностном тексте может реализоваться в различных синтаксических конструкциях), либо она запечатлена в трансформированном облике слова типа *спинжак* или *полуклиника*, где пароним инкорпорирован в объясняемое слово.

2. В паронимической аттракции связь паронимов двусторонняя, равноправная, симметричная — в том смысле, что оба они в одинаковой степени являются друг для друга источниками смысла. В пастернаковском *реплики леса окрепли* то ли в репликах есть крепость, то ли окрепли, потому что реплики, его же *принципы и принцы* равно могут наполнять смыслом друг друга. Не то в народной этимологии. Форма толкования, эксплицирующего мотивировку, уже делает отношение между мотивирующим и мотивируемым иерархическим и направленным от B к A: "*каротелька* (A) — сорт морковки, она как обрублена, *коротенька* (B)", *обабки* (A) — они как *бабки*, таки толсты" (B) (эти примеры народной этимологии заимствованы из [Блинова 1989]. Ср. также с народной этимологией слова *обряд*, зафиксированной мною от молокан: "*обряд* — это обретенное от предков, то, что от них *обрели*" — замечательный пример того, как неправильная с точки зрения научного лингвистического подхода этимология полностью отвечает народной традиционалистской модели мира.

3. Симметричность связи и отсутствие эксплицированной мотивировки в паронимической паре уже предполагает творческую свободу в восприятии адресата, поэтому в паронимической аттракции существует принципиальная множественность интерпретаций каждого конкретного звукового столкновения слов. В народной этимологии такая интерпретация, как правило, единственна и однозначна, ибо она навязывается адресату толкованием. В народной культуре, существующей во множестве локальных вариантов, может быть много разных народно-этимологических объяснений одного и того же слова, однако внутри данного локального варианта интерпретация, как правило, единственна.

4. Отметим также, что в народной культуре, в отличие от профессиональной поэзии, и выбор паронимов, и их интерпретация коллективны — примером тому могут служить многочисленные тексты народных примет типа: со святого *Луппа* мороз овес *лупит* (т.е. он осыпается) или Федор *Студит* землю *студит*.

А теперь возвратимся к сходству паронимичекой аттракции и народной этимологии. В том и в другом случае элементы соответствующих культурных моделей мира связаны только через звуковое сходство. Можно сказать, что паронимическая аттракция и народная этимология осуществляют на фонетическом уровне то, что делает метафора на лексическом: показывают связность мира там, где обычный глаз и ухо, а также научное рассмотрение ее отвергает.

Заметим, что народная этимология не лишена эстетических установок и часто не уступает в этом поэтической аттракции. В качестве примера приведу фрагмент из сочинения, посвященного словам и принадлежащего одаренной любительнице народно-этимологических изысканий Е.П. Соколиной:

"А теперь посмотрим, что получится, если рядом окажутся слова "рог" и "сто", да если еще они друг другу "приглянутся", — результаты получаются прямо-таки фантастические.

Итак, объединились слова "рог" и "сто", получились некто СТО-РОГ-ИЙ и некто СТО-РОЖ-КИЙ.

Ясно, что в обоих словах словах первое слово "сто", а второе "рог", "рожок". Всего-то изменилось, что во одном слове было "г", а во втором вместо "г" стало "ж". Но как же от этого меняется смысл! Первое слово СТО-РО-ГИЙ или, иначе, СТ-РОГ-ИЙ, т.е. кто-то очень серьезный, будь то зверь или человек, но шутить с ним не следует, можно налететь на крупную неприятность, лучше обойти его стороной, помня что строгий — имеющий СТО рогов —требует уважения, в слове слышится скрытая мощь.

Иное дело "СТО-РОЖ-КИЙ" — весьма неуверенный в своих силах даже пугливый, готовый при первом признаке опасности спасаться бегством.

В этом слове, вероятно, была изрядная доля юмора — "хоть ты имеешь СТО, но не рогов, а РОЖЕК, а для защиты они не очень-то годятся, и потому слушай внимательно, смотри в оба и в случае чего живенько спасайся со всеми своими рожками".

При очевидной этимологической беспочвенности сближения слов "строгий" и "сторожкий" это описание привлекает *поэтической* свежестью в ощущении слова.

Как показали Н.И. и С.М. Толстые [1988], в славянской народной культуре народная этимология перерастает в нечто большее: она приобретает функцию одного из наиболее продуктивных приемов организации мифопоэтического и ритуально-магического текста и превращается в особый род магии — магии этимологической, тем самым часто выходит за пределы текста, стимулируя какое-либо коллективное действие или, наоборот, предостерегая от него. Так, в соответствии с русскими народными верованиями, на

святого *Пуда* нужно было доставать пчел из-под *спуда*, на *Луку* сажали *лук* в грядки, а на *Василиска* не сеяли, не пахали, чтобы поле не засорилось и не родились *васильки*. Но есть нечто от этимологической магии и в поэзии: всеобщая связность мира скорее не показывается, а утверждается, заклинается создаваемым поэтом напряжением звукового сходства.

А теперь вернемся к духоборским псалмам, где и поэтическая паронимическая аттракция, и народная этимология слились воедино. Это сакральные тексты, в которых утверждается некоторый символ веры и которые устанавливают истинные в духоборском понимании, скрытые для обычных людей связи между вещами, меняя тем самым, преобразуя привычное их понимание. Отрицая церковь как человеческий, а не божественный институт, отвергая всю внешнюю атрибутику христианской церкви, духоборцы в своих псалмах используют слова, эти атрибуты обозначающие, но дают им иное толкование на основе звукового сходства с понятиями, к этим атрибутам не имеющими отношения, и тем самым утверждают их, но в ином качестве. Например, в псалме 35 говорится: "Что есть престол? — Престол есть пристанище истинных христиан". Или: "Что есть кадило? — Кадило есть общее дело".

Глубоко преклонение духоборцев перед Словом — ведь у них, лишенных по собственной воле визуальных символов христианства, "умозрение в красках" (Трубецкой об иконе) заменилось "умозрением в звуках". Слово — Божье, оно послано. Словосочетание " посланное слово" — пример паронимической аттракции — одно из самых частых в псалмах. Акты "правильного" говорения и называния ценятся очень высоко. Духоборец на вопрос: "Кто ты — мужик или казак?" — отвечает в псалме 35: "Казак. — Почему ты казак? — Смею божье слово сказать, Сатану связать" [Материалы... 1954: 41]. Казак выше мужика именно потому, что может слово сказать, связывающее Сатану, и гордое название *казак* производится от *сказать*.

Заметим, что в духоборских псалмах, где ищется смысловая общность между словами, практически нигде нет того искажения слова, которое присуще народной этимологии, дающей результат в виде *скупелянта, полуклиники* и пышного букета лесковских словечек.

Псалом, с которого мы начали нашу статью, являет собой высокий образец поэзии. Еще один пример звуковых повторов — псалом 177: "Фарисеи плевелы рассеивают — разумейте ее. Плоть похоть уловляет — удержите ю. Змей смертью убивает — не убойтесь его" [Материалы... 1954: 168] В первой фразе паронимами являются слова *фарисеи* и *рассеивают* (звуковой состав слова *фарисеи* почти целиком вкладываются в *рассеивают* и отличается только одним признаком звонкости/глухости В/Ф), во второй фразе звуковым по-

втором разной глубины связаны все слова (заметим, что духоборцы — носители южнорусских — говоров смягчают Т в глаголах третьего лица единственного числа и поэтому скажут *уловляеть*, усилив фонетическое сходство с *плоть* и *похоть* и *удержите*), в третьей фразе связаны попарно слова *змей* и *смерть*, *убивает* (опять *в произношении* Т мягкое!) и *убойтесь*.

Однако в отличие от поэзии, духоборские тексты дают, и не просто дают, а утверждают как истину и догму объяснение семантики слова народно-этимологическим способом. Утверждая смысл, утверждают свой мир, и здесь отчетливо видна магическая функция слова (кстати, подобное обращение со словом характерно для сакральных текстов многих сект).

Итак, не только тексты народной культуры, основанные на дохристианских мифологических представлениях, хотя и использующие часто имена христианских святых или христианских праздников (см. приведенные выше примеры русских календарных примет) имеют некоторую магическую направленность, но и священные тексты псалмов русских народных протестантов-христиан. Вспомним, что такая же магическая направленность есть у скальдических текстов, в которых аллитерация является одним из главных признаков стиха [Матюшина 1994].

Смысло-звуковой мир духоборцев своим истоком имеет русское народное языковое сознание. Когда духоборцы произносят слова псалма "Я слободы Троицы, где Господь строится", связывая *Троица* и *строится*, то вспоминается поговорка "без Троицы дом не строится". Однако это звуковое сближение — не просто заимствование. Понятие Троицы для духоборского сознания чрезвычайно важно. Божественная Троица воплощена в человеке: Бог-отец — память, Бог-сын — разум, Бог-свят Дух — воля, Бог живет в человеке, человек — храм Божий, духоборское богочеловеческое учение прежде всего повествует о строительстве Бога-Троицы в человеке. И если мы внимательно посмотрим на важнейшие религиозные и культурные концепты духоборских текстов, то увидим, что почти все они втянуты в пространство звуковых повторов: *Слово послано, лицо* есть *лик, ликование* в пресветлом раю, *пелена* есть Божье *пение, дуга — Дух* Божий, *венец* — слава *вечная, престол* есть *пристанище* истинных христиан и т.д.. Можно сказать, что в основе культурно-религиозной модели мира духоборцев лежит народная-этимология и паронимическая аттракция. Интересно, что духоборцы переосмыслили мотивированное название, данное им архиепископом Амвросием в конце 18-го века: духоборцы — борцы против Святого Духа, поскольку они не признавали церковную иерархию. Духоборческое — ровно противоположное — осмысление своего названия

отразилось в народно-этимологическом тексте псалма: "Христианин духом Богу служит... от Духа берет, Духом утверждает и Духом воюет" [Материалы... 1954: 48].

Существуют исследования о влиянии языка на религиозное сознание, на образ мысли. Русский мыслитель Г. Федотов [1991] одним из первых указал на то, как в русском сознании под влиянием звукового сходства соединились по смыслу имя Христос и слово "крест", на самом деле этимологически никак не связанные, как оттого, что греческое baptidzo было переведено вместо "погружаю" — "крещу", тесно связались между собой крещение и крестная смерть Христа.

Однако известно, что образ мысли может воплотиться в образ жизни. В духоборских псалмах сказано, что духоборцы "роду путешественного", что их "вольный крест — нищета и вечное странничество". На духоборской женской шапке, представляющей собой сложный текст со множеством семиотических прочтений, есть единственно однозначно прочитываемый элемент — нашитые шелковые полосы, отходящие по обе стороны от яркого лоскутного пучка спереди — это духоборская дорога во вселенной. Духоборцы очень много странствовали — по своей воле или вынужденно, вплоть до последних лет. Не поддерживается ли такое ощущение жизни, такой способ жить и тем, что дорога (*дарога*, как говорят акающие духоборцы) есть *дар, дарование Духа Святого*?

Итак, духоборские тексты демонстрируют максимальные возможности звукового сближения — от обычной игры слов (*Лазарь — разум*) к народной этимологии (*казак — сказать*), поэтической паронимической аттракции (*просолен — прославлен*) и дальше к магической функции построения своего коллективного сакрального мира, в котором Посланное Слово ведет духом борющихся за Дух людей — вечных странников во Вселенной в дорогу, которая есть Дар, в путь, который есть По-учение.

Литература

Ахманова О.С. Словарь лингвистической терминологии. М., 1966.

Блинова О.И. Языковое сознание и вопросы теории мотивации // Язык и личность. М., 1989.

Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы овременной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Кожевникова Н.А. Звуковая организация текста. Паронимическая аттракция // Очерки истории языка русскоой поэзии XX века. Поэтический стиль и идиостиль. М., 1990.

Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола / Под ред. Владимира Бонч-Бруевича. Вып. 3. Животная книга духоборцев. Винипег, 1954.

Матюшина И.Г. Чтения по истории и теории культуры. Вып 8. Магия слова. М., 1994.

Толстой Н.И., Толстая С.М.. Народная этимолгия и структура ритуального текста // Славянское языкознание. X съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1988.

Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.

А.А. Шунейко

МАСОНСКАЯ СИМВОЛИКА В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII–XX ВЕКОВ (к постановке проблемы)

Исследование некоторых тем в области гуманитарных дисциплин сейчас переживает второе рождение. Это относится и к проблематике, связанной с масонством. Отечественная традиция анализа истории, внутренней сущности, обрядности ордена и персоналий его адептов, представленная именами Я.Л. Барскова, Г.В. Вернадского, М.О. Гершензона, Н.К. Пиксанова, А.Н. Пыпина, Т.О. Соколовской и др., оборвалась в 20-х годах нашего века. Правда, практически абсолютное молчание, закончившееся в 70-е годы книгой Н.Н. Яковлева, не касалось эмиграции. В исследованиях принимали и принимают участие представители всех территориальных, возрастных, политических и религиозных разновидностей русского зарубежья, но созданные там работы (Т.А. Бакуниной, Б. Башилова, Н. Берберовой, Н. Бердяева, Г.Б. Бостунича, Г.Б. Бутми, В.Ф. Иванова, А. Клизовского, М. Назарова, Б. Николаевского, М. Осоргина и др.) были недоступны в России. Теперь, по контрасту с предшествующим этапом, масонская проблематика разрабатывается очень активно, но, в первую очередь, не лингвистами, а историками (А. Аврех, В.Е. Корнеев) и литературоведами (С. Дудаков, В.И. Новиков, В.И. Сахаров и др.). На протяжении нескольких столетий не ослабевает интерес к проблематике и у зарубежных исследователей (Ч.-У. Гекерторн, Л. Лейтон, М. Морамарко, Мэнли П. Холл и мн. др.). Все это, как и пристальное внимание к теме общественности, отголосками которого являются публицистические работы и выставка "250 лет русскому масонству", говорит о ее несомненной актуальности, а наличие самых противоположных точек зрения — о нерешенности.

Между тем, отечественное языкознание не принимает активного участия в разработке и анализе масонской проблематики, хотя к проблемам масонства, что еще раз характеризует их значимость, в своих работах обращался В.В.Виноградов (см. замечания о языке

масонской литературы и использование наследия масонов в качестве иллюстраций в книге "История слов", М., 1994) и Ю.М. Лотман, а сейчас им уделят внимание В.Н. Топоров (см. упоминания о "масонских" садах в работе "К понятию литературного урочища" // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллин, 1988), целостного анализа проблемы соотношения и взаимодействия "масоны — язык художественной литературы" не проводилось. Это еще один показатель актуальности темы.

Что касается широты потенциального и только в самой малой мере исследованного материала (работы о масонских мотивах в творчестве Пушкина, декабристов, М. Горького, М. Волошина, М. Булгакова), то его может продемонстрировать далеко не полный, но очень показательный перечень писателей, которые (и это документально подтверждено) в различное время входили в масонские ложи: Кантемир, Сумароков, Херасков, Новико́в, Радищев, Державин, Дмитриев, Карамзин, Фонвизин, Пушкин, Дельвиг, Грибоедов, декабристы, Тютчев, Тургенев, Волошин, Алданов, Осоргин и др. Если к названным именам прибавить авторов, принадлежность которых к ложам документально не установлена или не предполагается, но чье творчество включает в себя активную разработку масонской проблематики (А.Ф. Писемкий, Л.Н. Толстой, А. Белый, А. Блок, Н. Гумилев, А.Д. Скалдин, Д.С. Мережковский, А.В. Чаянов, Ю. Кларов, современные авангардные поэты и др.), то перед нами будет панорама, охватывающая все разновидности и все этапы развития языка русской художественной литературы за последние 250 лет, включая язык художественной литературы (ЯХЛ) русской эмиграции. Идиостили названных писателей содержат множество откликов на их заинтересованность масонской проблематикой. Влияние языка той исторической, социальной и культурной среды, к которой принадлежит человек, на его идиолект очевидно. Тем более важно исследование этого влияния, когда специфические черты идиолекта и среды пересекаются, как это происходит в случае с перечисленными именами: духовные сферы масонства и художественного творчества сопрягаются. С другой стороны, общепризнано влияние языка названных авторов на развитие русского литературного языка. Следовательно, перед нами еще одно доказательство актуальности темы.

Исторической лексикологии известно, что существенное влияние на формирование русского литературного языка (РЛЯ) в XVIII в. оказала издательская деятельность Новико́ва, способствовавшая многочисленным переводам и проникновению в РЛЯ абстрактной терминологии. Но Новико́в и его мероприятия существо-

вали в рамках регулярного масонства, что относится также и к деятельности карамзинистов (допускавших уже ироническое переосмысление масонской символики). Это еще одно доказательство актуальности темы.

Перечисление параметров актуальности можно было бы продолжить, но следует сказать, что ответа на все поставленные вопросы работа не предполагает, ее задача более локальна: рассмотреть, как функционирует масонская символика в ЯХЛ. С этой целью предполагается проанализировать язык писателей XVIII–XX веков. Широкие хронологические рамки и отсутствие конкретного перечня имен не случайно, так как он потенциально не ограничен, ведь у любого писателя могут обнаружиться сигналы использования масонской символики (напр., малочисленные упоминания у А. Грина и Г. Иванова). Все они будут учтены в исследовании.

С лингвистической точки зрения под масонской символикой понимается употребление экспрессем, устойчивых формул, описательных конструкции и текстов, отсылающих к традициям, обрядности и истории вольных каменщиков, Возможно, в данном случае вместо термина символика следовало бы употребить термин эмблематика, но широкое понимание символа как способа реально или потенциально преображенной фиксации не только собственно языковой, но и семиотической категории позволяет остановиться на нем. Поскольку масонская символика пересекается с иными символическими системами (античной, египетской, христианской, кабалистической и др.) и вбирает в себя их элементы, проблема идентификации принадлежности символа будет занимать существенное место в работе, что предполагает поиски механизмов, определяющих, к какому именно символическому комплексу (или нескольким совокупно) относится словоупотребление (напр., "Грааль" в поэтическом языке М. Волошина) . Это является одной из теоретических задач, выдвинутых в работе.

В качестве примеров разнообразных масонских символов можно назвать: *акация, алтарь, арка, архитектор* (великий, вселенной), *брат, вольный каменщик, гектограмма, дети вдовы, дождь* (идет), *замóк* (свода), *знак* (мастера и т.д.), *зодчий, ищущий, камень* (обработанный и необработанный), *каменщик, клятва* (масонская), *круг, ковер* (масонский), *королевское искусство, крест, ложа, масон, масонская шпага, мастер, мастерок, Memento mori, молоток, неофит, обрести свет, око* (всевидящее), *отвес, пеликан, пентаграмма* (звезда), *подмастерье, полог, посвящение* (инициация), *различная цветовая символика, свет, свобода — равенство — братство, свод, слезы, слово* (потерянное), *степень* (градус), *строитель, треугольник, уйти на восток*

вечный, усыпление, ученик, фартук (запóн), *Хирам* (Адонирам), *цепь* (братская), *циркуль, череп, шестисвечник* и мн. др. Сюда же можно отнести названия лож, степеней и имена, которые даются братьям.

Еще одной теоретической задачей работы станут поиски закономерностей существования и развития относительно локальной семантико-стилистической группы символов в истории ЯХЛ. Поскольку масонская символика первоначально была генетически чужда русскому языку и факт ее проникновения может быть довольно точно датирован временем возникновения первых масонских лож на территории Российской империи, исследование имеет четкую отправную точку, позволяющую рассматривать материал в хронологически определенных рамках. А это, в свою очередь, обеспечивает возможность локализовать материал, недоступный при рассмотрении многих других групп экспрессем, что явилось одной из причин выбора именно этой группы. Первая причина — ее малоизученность. Результатом исследования может стать выработка общей модели существования локальных семантико-стилистических групп в рамках ЯХЛ. Еще одна причина выбора в том, что указанная группа относительно замкнута. Масонская символика минимально подвержена внешним влияниям и мало качественно и количественно изменяется, она очень консервативна. Таким образом, поэтапно получив ее как компактный культурно-исторический феномен, уже сам ЯХЛ оказывал на нее влияние. С этой точки зрения исследование может выявить характер и механизмы влияния непосредственно ЯХЛ (безотносительно к другим факторам) на тот материал, который оказывается в его рамках.

Исследование этих проблем предполагает несколько этапов:

1. Вводная часть, помимо общей характеристики работы и определения базовых теоретических понятий, должна включать описание масонства как особого философского, культурно-исторического и идеологического явления, а также краткий очерк истории его существования в России.

2. На этом этапе следует разграничить три понятия: (а) масонская символика — общее определение дано выше; (б) исконная масонская символика — то есть символы, функционирующие в масонских текстах и являющиеся принадлежностью/характеристикой концепции миропонимания масонов; (в) масонская символика в ЯХЛ — то есть символы из группы (б), используемые вторично. Соответственно, прежде всего, посредством анализа масонских текстов, необходимо составить полный список исконной символики. Затем выявить ее часть, используемую в ЯХЛ, и способы ее фиксации: слово, словосочетание, устойчивая формула, текст. При помощи критериев

идентификации определить эти вторичные символы как относящиеся или не относящиеся к масонской символике. Таким образом, критерии идентификации будут выполнять роль фильтра, и дальнейшая работа будет производиться только с тем материалом, который может быть аттестован как масонская символика в рамках ЯХЛ, то есть с группой символов, находящихся на пересечении (б) и (в).

3. Сопоставление семантики, способа выражения, оценки и функции исконной масонской символики и ее использования в рамках ЯХЛ, обнаружение наличия или отсутствия сдвигов между двумя типами употребления с точки зрения указанных параметров (различные трансформации символов можно проиллюстрировать примерами слов *фармазон* и *треугольник*, словосочетания *две перчатки*, в более широком контексте — языковыми установками сумароковской школы). Выявление типологии характера сдвигов и их взаимодействия. Отдельный вопрос — продолжительность существования символа в рамках ЯХЛ и причины, ее обусловливающие.

4. Поскольку в поле зрения попадают не только тексты, фрагментарно включающие масонскую символику, но и произведения, полностью посвященные масонской проблематике, анализ последних должен стать отдельным этапом исследования (напр., роман А.Ф. Писемского "Масоны", рассказ Амфитеатрова "Франкмасоны", стихотворение М. Волошина "Подмастерье", стихотворение Н. Гумилева "Зодчие", повесть М. Осоргина "Вольный каменщик" и др.). В этом случае будет проводиться сопоставительный лингвопоэтический анализ текстов, учитывающий сходства и различия языкового материала, используемого при подаче темы. Тексты будут подразделены на (а) масонские, (б) фрагментарно включающие масонскую символику, (в) художественные, целиком посвященные масонской проблематике (термины рабочие) и выявлены языковые особенности каждого типа с учетом того, что границы между ними размыты. Особенно важен при этом анализ языка масонских текстов: его специфические особенности, базирующиеся на целевой установке, определяемой как стремление к таинственности и порождающей тексты, преимущественно понятные только посвященным, то есть предполагающие иносказательность, зашифрованность и активное использование эзопова языка, несомненно оказали влияние на функционирование масонской символики в ЯХЛ. Характер этого влияния представляет интерес, поскольку первоисточник непосредственно воздействует на то, как именно его константы преобразуются в ЯХЛ. Этот этап предполагает и анализ языка антимасонской литературы (напр., стихотворения анонимных авторов, комедии Екатерины II и др.).

5. Выявление диахронических изменений, прослеживающихся в разное время существования ЯХЛ при употреблении одних и тех же символов, их групп, текстов и всего корпуса фактов.

6. Выводы, которые могут быть сделаны на основе полученной картины: этапность существования символической группы в рамках ЯХЛ, особенности развития, взаимодействия с ЯХЛ, причины, вызывающие ее трансформацию, общие закономерности развития в рамках ЯХЛ и др.

7. Разработка принципов и составление словаря масонских символов в языке русской художественной литературы XVIII–XX веков. Словарь должен учитывать характер диахронических изменений включаемого им корпуса фактов на фоне трансформации ЯХЛ в указанный промежуток времени.

Автор осознает, что реализация всех этих этапов, последовательность расположения которых условна, как с точки зрения объема материала, так и с точки зрения сложности ряда теоретических задач, предполагает определенные трудности, но уже само восприятие их дает надежду на то, что они будут преодолены.

Опосредованное взаимодействие материала с литературным языком будет рассматриваться в работе только фрагментарно, так как его полный анализ возможен лишь при учете фактов различных функциональных стилей и фольклора, которые тоже фиксируют осмысление масонской проблематики, а это выходит за рамки исследования, для которого, впрочем, важен и анализ философских концепций, учитывающих функционирование масонской символики. Между тем, вся попадающая в поле зрения информация из этих областей будет учтена. В первую очередь это касается литературной критики и публицистики (Амфитеатров), которые тесно связаны с ЯХЛ.

Исследование будет осуществляться в рамках лингвопоэтического, системного, исторического и лексикологического методов. Оно может способствовать возникновению нового раздела языкознания — исторической лингвопоэтики и выявить его характеристики в качестве стыковой области между лингвистикой (а в ее рамках — лингвопоэтикой и историей языка), исторической поэтикой и историей, что тоже определяет теоретическую значимость работы.

Предполагаемые результаты работы позволят не только преодолеть пробел в исследовании языка художественной литературы и приблизиться к решению важных теоретических проблем, но и могут дать материал для составления исторического словаря экспрессем ("Поэтического Даля" в терминологии В.П. Григорьева), а также быть полезными для исследований в области исторической и синхронной лексикологии и лексикографии.

ПУНКТУАЦИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

И.И. Ковтунова

ПОЭТИКА ПУНКТУАЦИИ (ФУНКЦИИ ТИРЕ)

Как на знак тире —
Что на тайный знак
Брови вздрагивают —
Заподазриваешь?

(М. Цветаева)

Знак тире и ритмическое членение

Знак тире с семантической точки зрения неоднозначен — он может выступать как семантически соединяющий и семантически разъединяющий знак. В стихотворной речи тире ложится на сетку ритма, и это заметно осложняет его функции. Ритмическое членение речи в стихе также выполняет разъединяющую (в конце строки) и соединяющую (внутри строки) роль. На фоне "единства и тесноты стихового ряда" [Тынянов 1965] тире оказывается знаком, способным противостоять ритмическому членению и создавать внутренне напряженную и сложным образом уравновешенную ритмическую структуру.

В наиболее обнаженном виде характер соотношения тире с ритмическим членением выступает тогда, когда знак тире необязателен с точки зрения общепринятых норм пунктуации.

Конец строки служит сильным ритмическим разделителем. Точка является безусловным синтаксическим разделителем. Знак тире в конце строки после точки как разделительный знак избыточен. Поэтому в конце строки тире может служить не только и не столько знаком разделения, сколько сигналом определенной семантической связи между высказываниями, разделенными точкой и концом стихового ряда.

Поле. Изгородь.
Брат стоит с сестрой.
Жизнь есть пригород. —
За городом строй!

(М. Цветаева)

Тире в подобных случаях создает особые текстовые образования, в которых можно усмотреть контаминацию связей между высказываниями в тексте и связей, подобных связям в бессоюзном сложном предложении. Поэтический текст — это область языкового творчества, дающая возможность наблюдать зарождение определенных смысловых отношений на основе связей менее дифференцированных, чем те связи, которые оформляются сложным предложением (о недифференцированных значениях в бессоюзном сложном предложении см. [Ширяев 1986]). Такого рода текстовые образования говорят об отсутствии непроходимых границ между предложением и текстом.

Внутри строки возникает противоположная ситуация: на фоне единства и тесноты стихового ряда тире играет разделяющую роль, оно выступает как ритмический (и семантический) разделитель. Эта функция тире ощущается в разной степени. Она мало заметна, затемнена, когда знак тире соответствует общим правилам пунктуации: *Как стало жутко и светло! Весь город — яркий сноп огня, Река — прозрачное стекло* (А.Блок), более очевидна, когда тире употребляется как актуализатор тема-рематических отношений: *Припомнишь ты и призовешь — меня!* (А. Блок); *В их беспокойстве — воли дремлют* (А. Блок), и, наконец, проявляется наиболее отчетливым образом, когда тире не только факультативно, свободно (употреблено вне правил пунктуации), но и достаточно необычно (в редкой синтаксической позиции). В этом последнем случае ритмически разделяющая роль тире не только ясно видна, но ритмическое разделение в наибольшей степени семантизируется — оно дает смысловую паузу, обладающую очень глубокими выразительными возможностями (см. ниже).

Знак тире в необычных позициях

1. Перерыв в речи, обозначенный тире, способен прямо передавать задержку дыхания, вызванную сильным аффектом, эмоциональным потрясением. Такая роль тире особенно заметна в лирике, передающей состояние говорящего, лирического *я*. Увидеть эту функцию тире, переносящую в речь дыхание поэта, в наиболее чистом выражении — нелегко, поскольку тире чаще всего нагружено семантически связующей функцией.

Но есть позиция, крайне редкая, где тире выступает при повторе, отделяя слово от того же слова. Знак тире не просто усиливает смысл повтора — аффективное нарастание, но, ритмически разделяя повторяющиеся слова, придает им резко различное эмоциональное звучание. Такую эмоционально насыщенную "дыхатель-

ную паузу" отражает тире в двух первых строфах стихотворения А. Блока "Фабрика":

В соседнем доме окна жолты.
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

И глухо заперты ворота,
А на стене — а на стене
Недвижный кто-то, черный кто-то
Людей считает в тишине.

А. Белый высказал мысль о том, что ритмическое построение поэтической речи способно "вписать в текст" интонацию: "поэт умер, а интонация вписана" [Белый 1929: 33]. Эта идея развита и обоснована Н.И. Жинкиным [Жинкин 1961]. Анализ функций тире показывает, что ритмическая структура может вписать в текст и дыхание поэта, лежащее в основе данного ритма.

Способность тире передавать ритм дыхания была замечена А.Т. Твардовским в поэзии М. Цветаевой: "Затрудненная, местами как бы пунктирная, где заменой слов являются необыкновенно выразительные тире, стихотворная речь Цветаевой обладает чертами глубокой эмоциональной силы — она, как дыхание, прерывистое, неровное, но и живое, а не искусственное" [Твардовский 1980: 35].

Тире в отмеченной функции служит непосредственным проводником напряженного эмоционального состояния, ведущего к перерыву дыхания и речи. Одновременно знак тире выступает в изобразительной функции, образно передавая внутреннее состояние лирического *я* и косвенно символизируя характер события, вызвавшего сильную эмоциональную реакцию.

"Эмоциональной" паузе, обозначенной тире, не обязательно (а в стихах напевного типа нежелательно) давать интонационно-произносительную интерпретацию. Пунктуационный знак в этом случае в полной мере "обнаруживает другую свою природу — идеографическую — и обращается к смысловому анализу каждого данного контекста" [Щерба 1974: 242]. В этом свойстве пунктуации — залог ее чрезвычайно широких и разнообразных семантических возможностей в художественной речи. Существенным и важным в этом отношении следует считать общий подход к пунктуации "как к явлению письменной речи (как к членению письменного текста, но не обязательно предполагающему устное воплощение данного текста до, во время или после процесса письма) [Пеньковский, Шварцкопф 1979: 6].

2. Другой пример редкой позиции — тире при перечислении. Говоря о том, что в перечислительных структурах запятая показывает высокую степень активизации смысловых отношений, Е.Н. Ширяев замечает: "Не следует забывать, конечно, и о том, что при перечислении никогда не ставится тире или двоеточие" [Ширяев 1979: 69]. Действительно, не ставится. Но в поэтической речи многое возможно:

Снова ближе вечерние тени,
Ясный день догорает вдали.
Снова сонмы нездешних видений
Всколыхнулись — плывут — подошли.

(А. Блок)

Объединяющим моментом в перечислительном ряду (в рамках всей строфы) является единая позиция наблюдателя, лирического *я*. Знак тире внутри строки ярко обнаруживает здесь ритмически разделяющую функцию. Разделы создают образ движения — с временными интервалами между тремя этапами этого движения. Паузы образно представляют длящееся время. В этой строфе знак тире не только обозначает интервал между событиями, но одновременно передает перерыв в речи ("эмоциональную" паузу), поэтому ощутимо длящееся время заполняется здесь напряженным восприятием происходящего. Дается образ восприятия. Тем самым тире приближает сообщение к точке зрения говорящего, активизируя то общее, что лежит в основе перечислительных рядов в лирических стихотворениях, — восприятие мира лирическим *я*. Здесь наглядно выступает изобразительная роль тире.

3. Третий случай редкой позиции — тире после точки внутри строки. На фоне единства и тесноты стихового ряда значение точки как разделительного знака внутри строки может ослабляться. Точка как бы поглощается ритмом. За исключением паузы после переноса, точка в стихе обычно не создает резко отрывистого стиля, она естественно вписывается в ритмическую структуру строки. В такой ситуации точки может оказаться недостаточно. Возникает необходимость еще в одном разделительном знаке — тире. Тире противостоит тесноте ряда, раздвигая тесно связанные ритмом слова. Его роль как ритмического разделителя внутри строки в этом случае обнажается.

Частой гривою
Дождь в глаза. — Холмы.
Миновали пригород.
За́ городом мы.

(М. Цветаева)

Ряд именных предложений здесь передает восприятие в момент речи предметов и явлений окружающего пространства. Пауза, обозначенная тире, образно воспроизводит время, в течение которого говорящий переходит от одного впечатления к другому — как бы переводит взгляд с одного предмета на другой. Точка не дает этого эффекта. Тире способно передавать протяженность времени и тем самым изображать восприятие как процесс. Эта функция (как и функция "эмоциональной" паузы) показывает, что тире в свободном и нестандартном употреблении является знаком, в значительной степени ориентированным на точку зрения говорящего.

Точка после переноса дает резкую паузу. В сочетании с такой точкой тире создает прерывистый ритм и способствует предельной динамизации речи:

Площадка. — И шпалы. — И крайний куст
В руке. — Отпускаю. — Поздно
Держаться. — Шпалы. — От стольких уст
Устала. — Гляжу на звезды.

(М. Цветаева)

В данном смысловом контексте необходим быстрый, "задыхающийся" ритм — с короткими ритмическими отрезками. Он создается сильным подчеркиванием разделов в конце строки с помощью переносов, последующей резкой паузой и введением дополнительного ритмического членения внутри строки. Такое членение проведено через всю строфу, и роль тире как ритмического разделителя становится здесь особенно отчетливой. Паузы символизируют переход от одного мгновения к другому, они передают быструю смену событий, мыслей, восприятий. В то же время каждое сообщение, в значительной степени изолированное от других, имеет большой семантический вес.

Трех приведенных случаев свободного и нестандартного употребления тире внутри строки, когда функцию ритмического разделения можно было наблюдать в чистом, неосложненном виде, достаточно для того, чтобы, опираясь на них, суметь разглядеть эту функцию и в других случаях — когда она затемнена семантически связующей ролью тире.

Контекстуальная неоднозначность тире

Тире в поэтической речи, как правило, — полифункциональный знак. Его общеязыковые функции накладываются на ритмические, а ритмические всегда семантизируются в индивидуальном поэтическом тексте. Некоторые общие направления такой семантизации,

наблюдаемые в поэтической речи, были намечены выше: тире внутри строки дает паузу, которая может обозначать перерыв в речи (эмоциональная пауза) или интервал между этапами внутренней речи — мыслями, образами, воспринимаемыми событиями.

Тире как актуализатор определенных семантических отношений — амбивалентный знак: он разъединяет, для того, чтобы снова соединить на новом смысловом уровне. Амбивалентную сущность тире глубоко раскрыла Е.А. Иванчикова, анализируя роль тире при повторе союза *и* в художественной прозе Достоевского. Тире, по мысли автора, характеризуется в таком употреблении разнонаправленностью: «...части сообщения, между которыми стоит этот знак, и разрываются и связываются друг с другом одновременно, в одном акте высказывания, ср.: "Машинально подошел он к окну, чтоб отворить его и дохнуть ночным воздухом, *и* — *и* вдруг весь вздрогнул..."» [Иванчикова 1979: 193].

Такой двойной направленности — разъединению и соединению — соответствует и графический облик тире — горизонтальная черта.

Амбивалентный знак тире, перенесенный в стихотворную речь, легко и естественно вписывается в ритм. В конце строки такое тире дает "семантический" перенос, подчеркивающий раздел:

Мои огни на высях гор —
Всю область ночи озарили.

(А. Блок)

Приближений, сближений, сгораний —
Не приемлет лазурная тишь...

(А. Блок)

В середине строки разъединение чувствуется сильнее, чем в конце строки — на семантическое разъединение накладывается ритмическая пауза с потенциально присущими ей функциями:

Издали — локомотива
Поступь тяжкая слышна...
Скоро Финского залива
Нам откроется страна.

(А. Блок)

В час рассвета холодно и странно.
В час рассвета — ночь мутна.

(А. Блок)

В середине строки общеязыковая роль тире как актуализатора определенных отношений осложняется и преобразуется под воздей-

ствием ритмической паузы, которая передает восприятие говорящего. Черты, присущие графическому облику тире (протяженность, горизонтальность, линейность), в поэтической речи включаются в создание образа. В этих стихах тире как бы направляет внимание лирического *я*, его взгляд — в даль, рисуя образ пространства. Таким образом, в поэтической речи пауза между членами предложения семантически осложняется теми функциями, которые связаны с позицией говорящего. Тире оказывается семантически перегруженным, многозначным знаком.

Поэтическая речь осложняет и преобразует и другие — однозначные — функции тире, придавая тире контекстуальную неоднозначность. Например, знак тире употребляется при добавлении поясняющих (отождествляющих или дополнительно характеризующих) компонентов высказывания. В поэтическом тексте такое тире внутри строки может наполняться теми "субъективными" (отражающими точку зрения и эмоциональное состояние говорящего) смыслами, которые способна создавать ритмическая пауза:

Не таясь и не ревнуя,
Я с этой новой — с пленной — с ней.

(А. Блок)

Можно указать на важный смысловой компонент, часто присутствующий в ритмической паузе, обозначенной тире внутри строки. Это возможный пропуск смысловых звеньев. В общеязыковом употреблении одна из функций тире — стоять на месте пропуска (например, связки). Поэтому тире приобретает особую значительность в таких поэтических отрезках, где сильно чувствуется подтекст. Поэтическая речь активизирует способность тире указывать на вербально невыраженные смыслы. В поэтическом тексте пауза, обозначенная тире, может создавать некоторое неопределенно широкое семантическое пространство, как бы стоящее за текстом. Тире в поэтической речи может быть не только многозначным, но и многозначительным знаком, придающим тексту "таинственную" смысловую глубину (см. примеры употребления знака тире в необычных позициях).

Все описанные функции тире, специфичные для поэтической речи, можно обнаружить и в тех случаях, когда тире стоит на месте других знаков — запятой или двоеточия. Плюс, который дает тире, следует искать в тех "субъективных" функциях, которые определяются ритмической паузой. Тире на месте запятой возможно в самых разнообразных случаях. См. пример тире после обращения:

Неверная, лукавая,
Коварная — пляши!

(А. Блок)

На месте двоеточия или запятой тире часто ставится в бессоюзных изъяснительных предложениях как равноправный знак. Но ритмическая пауза усугубляет функциональное различие между тире и другими знаками. "Поэтическое" тире ориентировано на говорящего и открывает доступ субъективному началу. Оно содержит эмоциональный заряд (дает "эмоциональную" паузу) и несет в себе изобразительные возможности. Помимо важной в смысловом отношении расчлененности "модуса" и "диктума", тире в изъяснительной конструкции привносит и те субъективные значения, которые ему присущи в поэтической речи:

Смотрю я — руки вскинула,
В широкий пляс пошла

(А. Блок)

Знаю, вижу — вот твой след,
Смытый бурей стольких лет.

(А. Блок)

Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил

(А. Блок)

Краткие выводы

Знак тире в поэтическом тексте способен совмещать одну из общеязыковых функций с функциями, вытекающими из специфики поэтической речи. Такую специфику составляет ритмическая структура стиха и особая позиция говорящего в лирической поэзии, выдвигающая на первый план точку зрения лирического *я*.

В ритмическом контексте стихотворной речи знак тире в конце строки способен служить семантически соединяющим знаком, своеобразным семантическим переносом, который, подобно синтаксическому переносу, подчеркивает ритмический раздел. В середине строки знак тире выполняет ритмически разделяющую функцию, показывая ритмическую паузу.

В определенных поэтических контекстах ритмическая пауза может непосредственно передавать задержку дыхания и перерыв в речи, являясь проводником эмоционального состояния говорящего. Тире в середине строки, обладая свойством протяженности, получа-

ет способность образно воспроизводить временные интервалы между событиями, переход от одного восприятия к другому, перевод взгляда с одной пространственной точки на другую. Знак тире таким путем включает в текст пространственно-временную позицию говорящего, его точку зрения.

Специальные поэтические функции тире можно наблюдать в чистом виде лишь в некоторых нестандартных синтаксических позициях. Обычно же тире выступает как полифункциональный знак, в котором можно выделить более чем один семантический компонент.

Литература

Белый Андрей. Ритм как диалектика и "Медный всадник". М., 1929.

Жинкин Н.И. Механизм регулирования сегментарных и просодических компонентов языка и речи // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961.

Иванчикова Е.А. Об одном приеме аффективной пунктуации Достоевского // Современная русская пунктуация. М., 1979.

Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Опыт описания русской пунктуации как функциональной системы // Современная русская пунктуация. М., 1979.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

Твардовский А. Марина Цветаева. "Избранное" // А.Т. Твардовский. Собрание сочинений, т. 5. М., 1980.

Ширяев Е.Н. Соотношение знаков препинания в бессоюзном сложном предложении // Современная русская пунктуация. М., 1979.

Ширяев Е.Н. Бессоюзное сложное предложение в современном русском языке. М., 1986.

Щерба Л.В. Пунктуация // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

Е.А. Некрасова

О ПУНКТУАЦИОННОМ ОФОРМЛЕНИИ СРАВНЕНИЯ-СКАЗУЕМОГО В СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

В этой статье остановимся на пунктуационном правиле, связанном с расстановкой знаков препинания в следующей ситуации: §79. Тире между подлежащим и сказуемым ‹...›. Тире обычно не ставится, хотя подлежащее и сказуемое выражены именительным падежом существительного ‹...› если в роли связки выступают сравнительные союзы как, будто, словно ‹...›. Отступления от этого правила связаны с прежними пунктуационными нормами или с желанием подчеркнуть оттенок сравнения, содержащийся в сказуемом, например: "...Твои речи — будто острый нож.." (Лермонтов) [Розенталь 1985: 81]. Мы остановились на данном случае не только потому, что

практика пунктуационного выделения сравнений в современной стихотворной речи уже привлекала внимание автора [Некрасова 1979], но также и потому, что формулировка данного правила предполагает вариативность его применения, а, следовательно, возможность проверки реального соотношения в употреблении двух (в действительности — трех) названных выше решений. Кроме того, существенно рассмотреть и саму мотивировку постановки того или иного знака, поскольку и в данном аспекте называются два достаточно разнородных мотива: с одной стороны, это связь "с прежними пунктуационными нормами", с другой (при выборе тире) — усиление сравнительного значения сказуемого. Итак, план последующего изложения обусловлен пунктуационной практикой в рассматриваемой ситуации: что предпочтительнее для современной поэтической речи в этой синтаксической позиции — постановка тире, отсутствие пунктуационного знака или постановка запятой между главными членами предложения (вариант оформления, правилами не предусмотренный); насколько убедительно объяснение предпочтительного (наиболее распространенного) варианта?

Следует отметить, что — вопреки нормативной рекомендации — в современной поэтической речи тире в анализируемой позиции более предпочтительно. Обратимся к примерам: *Все слова — как ненависти жала, / Все слова — как колющая сталь* (А. Блок "Женщина, безумная гордячка!.."); *Царевна-Невеста — что лампадка* (А. Блок "Царица смотрела заставки..."); *Ты перед ним — что стебель гибкий, / Он пред тобой — что лютый зверь* (А. Блок "Девушке"); *Могутные плечи — что гранит-гора* (С. Есенин "Отчарь"); *Заря — как волчиха / С осклабленным ртом* (Там же); *Бессмертье — как зверинец меж людей* (А. Вознесенский "Оза"); *Над плоскодонною пропастью / Эхо — как пушечный дым* (Н. Матвеева "Следы"). И совсем новый пример такого употребления: *Листва золотая — как будто наитье, / Березы шумят под окном общежитья* (С. Мнацаканян "Березовая баллада");

Свой сын,
если он позаброшен —
он брошен.
Он —
как сирота.

(Е. Евтушенко "Полтравиночки")

Обратим внимание в последнем примере на то, что интонация противопоставления групп подлежащего и сказуемого подчеркивается — наряду со знаком тире — и "сломом" строки. Ср. еще:

Сирень прощается, сирень —
как лыжница,
Сирень, как пудель, мне в щеки лижется!

(А. Вознесенский «Сирень "Москва-Варшава"»)[1]

Такое расположение стихотворных строк характерно для сборника "Антимиры" (М., 1964), но в сборниках "Ахиллесово сердце" (М., 1966), "Дубовый лист виолончельный" (М., 1975) и в Собрании сочинений в трех томах (т. I. М., 1983) соответствующая строка дана без "слома".

Тире как знак интонационного противопоставления часто ставится и на конце стиха:

... работа, работа —
как праздничный ледоход.

(А. Вознесенский).

А тень видна
На рыжей равнине,
А крик винта —
Как скрип журавлиный.

(С. Кирсанов "Над нами")

Подчеркнем, что позиция конца стиха в современной стихотворной речи часто используется как достаточная для интонационного выделения строки без "дополнительных" пунктуационных знаков [Некрасова 1979: 232–233]. Следовательно, тире в данном случае отчасти дублирует указание на интонационный "перепад" и тем самым обнаруживает свое функциональное назначение.

Показательны и примеры, где тире ставится при подлежащем — личном местоимении: *Хоть бы поделился веснушкой лишней! / Весь он — / как в золоте персидский шах* (Е. Евтушенко "Полправиночки").

Следует отметить и стремление к постановке тире в случаях, когда предложение анализируемой структуры оказывается частью сложного целого. В этом случае тире не только интонационно, но и графически выделяет главные члены предложения: *Люблю созвучья — веточки и сучья / Таинственного дерева — Стиха! / Вот только не люблю, когда созвучья — / Как на сосне березовые сучья* (Н. Матвеева "Созвучья"); *Ты подари мне той пустыни горький запах, / Где гривы львов как парики у королей* (Она же. "Фантазия"); *Кольца на пне — / Как на воде круги, / Словно кто нырнул / И в волны завернулся* (Она же. "Древесина").

[1] Далее при анализе примеров мы не будем отмечать характерные особенности стихотворной строки, если о них специально говорилось выше.

Вариативность выбора пунктуационного знака (или его пропуска) в исследуемой позиции создает возможность внесения дополнительных нюансов в один и тот же текст, причем, как можно предположить, тире отводится более существенная роль смыслового акцента, ср. первую строку стихотворения Есенина: "Заря над полем — как красный тын..."

Распространенности такого пунктуационного решения в стихотворной речи, видимо, способствует и то, что анализируемая синтаксическая структура встречается часто параллельно с конструкциями, где постановка тире — единственный нормативный способ пунктуационного оформления фразы:

Тучи — как озера,
Месяц — рыжий гусь.

(С. Есенин "Отчарь")

Обратимся к мотивам постановки тире в данной ситуации, отмеченным в "Справочнике..." Д.Э. Розенталя. Видимо, затруднительно говорить здесь об оттенке сравнительности как основном содержательном обосновании, поскольку и при сравнениях-штампах, которые можно рассматривать как общеязыковые фразеологизмы, также встречается постановка тире:

Мне было стыдно.
Я с трудом
над сумасшедшинкою бился.
Единственно,
чего добился, —
вся жизнь —
как сумасшедший дом.
И я себя, как пыткой, мучил —
ну в чем же я недоборщил
и ничего не отчебучил...

(Е. Евтушенко "Полтравиночки")

Основной смысл соположения жизни и сумасшедшего дома не в представлении ситуаций, характерных для данного медицинского учреждения, а в описании жизни, лишенной спокойствия и стабильности (ср.: "И я себя, как пыткой, мучил..."). Обращает внимание и собственно художественная мотивировка этого фразеологизма, содержащаяся в предшествующем контексте ("над сумасшедшинкою бился..."). В данном случае игра на корневых связях слова также ослабляет сравнительную функцию общеязыкового компаратива.

Еще более показателен пример из прозаического текста: *Жнем — жнем, руки горят, спина — что кол, в глазах — красное. Нет сил*

жать, серп уже выпадает (А. Козлович "Корысть и бескорыстие"). Очевидно, что и в данном случае собственно сравнение отсутствует (человек остается в согнутом положении жнеца), а общеязыковой фразеологизм, имеющий форму сравнения, выступает в определительной (в широком смысле) функции, указывая на такую характеристику спины, как ее неподвижность, лишенность гибкости. Показательно здесь и совпадение интонационного рисунка двух одинаково пунктуационно оформленных предложений, передающих состояние уставшего от напряженной работы человека. Даже пример, приведенный в "Справочнике..." в качестве иллюстрации этого мотива при постановке тире ("Твои речи — будто острый нож..."), не вполне подтверждает выдвинутый критерий. В самом деле, разве, произнося вышеупомянутую фразу, мы представляем себе денотат образа сравнения — *острый нож*? Скорее всего, нет: минуя собственно сравнительный смысл, мы получаем информацию о характере речи: колкой, острой, ранящей. Сопоставим с данным употреблением фрагмент текста, в котором названная реалия действительно выступает в качестве образа сравнения: *Ночные составы в саже / несутся тебе под стать, / в них машинисты всажены — / как нож по рукоять* (А. Вознесенский "Монолог рыбака"). В данном примере и субъект, и образ сравнения выражены конкретными существительными (*машинисты — нож*), что и обусловливает сравнительный смысл сопоставления (в отличие от примера, приведенного в "Справочнике...": *речи — нож*).

При наличии указания на роль тире как знака, подчеркивающего сравнительный оттенок конструкции, иногда возникает противоречие с реальным содержанием в тексте. Так, в сборнике А. Вознесенского "Антимиры" читаем:

В купе купальщицей сирень дрожит.
О, как ей боязно!
Под низом
Колеса поезда — не чернозем.

... Сирень — как гений!..
Из всех одна
На третьей скорости цветет она!
Есть сто косулей —
Одна газель.
Есть сто свистулек — одна свирель.

(«Сирень "Москва-Варшава"»)

Постановка знака тире в анализируемом случае ("Сирень — как гений!..") поддержана интонационным рисунком противопоставления, характерным не только для данного отрывка, но и для стихотворения в целом. Однако в следующих сборниках рассматривае-

мый текст представлен уже без знака тире: "... *сирень как гений!*" (см. "Ахиллесово сердце". М., 1966; "Дубовый лист виолончельный!". М., 1975; Собр. соч. в 3-х томах, т. I. М., 1983). Видимо, постановка тире (в соответствии с рекомендацией "Справочника...") связывается с представлением о стремлении "подчеркнуть оттенок сравнения, содержащийся в сказуемом". Однако прямое сопоставление названных реалий явно затруднено (*сирень — гений*), отсюда и специфическая форма сравнения, содержащего разъяснение-обоснование. Поэтому в дальнейших изданиях избирается "нейтральное" пунктуационное оформление.

Думается, что в формулировке данного пунктуационного правила использованы представления, которые не являются взаимоисключающими: оттенок сравнения может содержаться не только в сказуемом, но и в определении, обстоятельстве; другими словами, это смысловой признак сказуемого (или какого-либо другого члена предложения)[2]; постановка же тире связана с передачей интонационного рисунка текста. Поскольку для двусоставного именного предложения, как норма, характерна интонация противопоставления (что и отражено в соответствующем пунктуационном правиле о постановке тире между группами подлежащего и сказуемого), то и в случае, когда сказуемое выражено сравнением, более частотна постановка тире. Можно сказать, что происходит своеобразное выравнивание общего правила. Таким образом, наличие тире в анализируемой конструкции может рассматриваться скорее не как дань прежним пунктуационным нормам, а как современная тенденция отражения художественным текстом разговорных форм в их интонационном своеобразии (отсюда и вариативность пунктуационного оформления соответствующих конструкций в одном и том же тексте). "В настоящее время тире очень употребительный и многофункциональный знак препинания. Он выполняет как грамматические (чисто синтаксические), так и эмоционально-экспрессивные функции; особенно широко используется он в последнем качестве в художественной литературе" [Иванова 1979: 236].

Отсутствие знака в данной синтаксической ситуации (что также предусмотрено правилами) встречается гораздо реже[3]: *Штандарты*

---

[2] В нижеследующем примере особенно четко проявляется сравнительное значение определения: *Рыба, летучая рыба, с гневным лицом мадонны, с плавниками, белыми как свистят паровозы* (А. Вознесенский "Зов озера" // "Ахиллесово сердце"). Ср. иное пунктуационное оформление: ... *с плавниками, белыми, как свистят паровозы* (Собр. соч. в 3-х томах, М., 1983, т. I, с. 199). Разнобою пунктуационного оформления одних и тех же стихотворных строк способствует как сложность их образного содержания, так и отсутствие четкого соответствия пунктуационных правил реальности языкового употребления.

на древках / Как паруса при штиле (А. Межиров "Типайший снегопад"); *Пахнет талым или горелым — / Снеготаянье как пар* (Р. Казакова "Конец зимы в Комарове").

Специально подчеркнем пунктуационное оформление, не предусмотренное правилами, которое встречается более часто, чем отсутствие знака, — постановку запятой в соответствующей синтаксической позиции. Наличие запятой, разделяющей именные подлежащее и сказуемое, "спровоцировано" сравнительным союзом и связано соответственно с усилением значения сравнительности в предикате. Следовательно, не тире, а запятая в данной позиции может указывать на "желание подчеркнуть оттенок сравнения". Приведем иллюстрации: *Я так завидовал всегда / всем тем, / кто пишет непонятно, / и чьи стихи, / как полупятна / из полудыма-полульда* (Е. Евтушенко "Полтравиночки"); *С вами — окоп, что семейный дом, / вместе — / не зябко и под дождем, / и под огнем* (С. Кирсанов "За власть Советов!"); *Гостиницы имеют уши. / Как микрофон, головка душа...* (А. Вознесенский "В Америке, пропахшей мраком..."); *А елочное буйство, / Как женщина впотьмах — / Вся в будущем, / как в бусах...* (Он же. "Елка"); *Что мадонны! Эти плечи, / Эти спины наповал, / будто доменною печью / запрокинутый металл* (Он же. "Сибирские бани").

Приведем пример также из прозаического текста: *Жито, как лес, а я уродилась маленькая* (А. Козлович "Корысть и бескорыстие"). Показательно, что в одном и том же тексте (в наших примерах — это поэма Евтушенко "Полтравиночки" и рассказ А. Козловича "Корысть и бескорыстие") в идентичной позиции встречается и тире, и запятая.

В некоторых случаях постановка запятой может объясняться общей перегруженностью текста — наличием тире в других позициях. Но всегда запятая, отделяющая сравнительный оборот, способствует активизации в нем синтаксического значения определения — в расширительном понимании этого термина, поскольку сравнение есть прежде всего определение, содержащее характеристику действия, состояния или предмета и его признака. Следовательно, при постановке запятой приглушается предикативность, связанная с интонационной противопоставленностью, но сохраняется "сравнительность" как характеристика признака.

---

[3] Выводы строятся на основании того же материала, из которого делались выборки с иным пунктуационным оформлением данной синтаксической структуры. Показательно, что и в [Русская грамматика 1980: 279] приводятся примеры только со знаком тире.

В заключение остановимся на некоторых случаях, где осмысление того или иного пунктуационного оформления требует уже специального лингвостилистического анализа — в связи со структурой образа.

Глазами в синяках бессонниц
я увидел свой
револьвер
с воинским клеймом.
Он — "маузер",
он вот такой,
попробуешь рукой
на вес —
Он весь
как поезд броневой,
стреляться из него —
как лечь
под колесо.

(С. Кирсанов "Твоя поэма")

В этом примере не одно тире, поэтому отсутствие какого-либо пунктуационного знака в анализируемой конструкции ("он весь как поезд броневой") воспринимается как своеобразная интонационная передышка перед главным противопоставлением, разъясняющим образный смысл сравнения. Показательно, что уже в следующей строке в сходной ситуации (подлежащее и сказуемое выражены инфинитивом) тире наличествует. Таким образом, нерасчлененной оказывается тема тяжести во всех присущих данному понятию ассоциативных смыслах.

Широта и непроясненность образных ассоциаций, объединяющих фрагмент, содержащий сравнение, с предыдущим текстом, иногда приводит к явно неординарной расстановке пунктуационных знаков:

О, надкусанный Восток!
Цепи Гималаев, —
Точно в мякоти плода
Оттиски зубов.

(Н. Матвеева "Песни Киплинга")

Двустишия этого фрагмента противопоставлены грамматически как подлежащее и именное сказуемое (на такое членение указывает знак тире). Однако первое двустишие само не однородно: в нем сосуществуют две близких, но синтаксически не однородных конструкции — именительный представления[4] и подлежащее, к которому

формально и относится сказуемое. Однако с точки зрения образного содержания эти конструкции представляют единое целое: второе двустишие разъясняет ассоциативный ход, создавший метафору (*надкусанный — точно в мякоти плода оттиски зубов*). На эту неслиянность — и в то же время неразрывность — и указывают знаки препинания "тире и запятая". Кроме того, постановка запятой, видимо, связана и с живой тенденцией так выделять именное сказуемое при определительном значении сравнительного оборота (*Цепи Гималаев какие? — Точно в мякоти плода...*).

Следовательнс, можно полагать, что, хотя в художественной речи широко употребительны неунифицированные знаки препинания, практика их употребления не расходится с общими принципами пунктуационного оформления текста. Поэтому и в художественной речи точнее искать не отступления от правил, а наличие художественных образов, предполагающих для своего выражения "мобилизацию" ресурсов языка, в том числе и на уровне пунктуационного оформления.

Литература

Иванова В.Ф. О первоначальном употреблении тире в русской печати // Современная русская пунктуация. М., 1979.

Надибаидзе О.Ш. Называющая словоформа как компонент строения текста (функциональный аспект). АКД. М., 1983.

Некрасова Е.А. Пунктуация при сравнениях с союзом *как* в современных поэтических текстах // Современная русская пунктуация. М., 1979.

Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию и литературной правке (для работников печати). Изд. 4-е. М., 1985.

Русская грамматика, т. 2. М., 1980.

[4] Представляется вполне обоснованным введение термина "текстовая скрепа" вместо вышеназванного обозначения. "При активном участии лексической семантики слова текстовая скрепа, выполняя различные семантические роли, становится тем стержнем, который держит весь содержательный план текста" [Надибаидзе 1983: 5]

Б.С. Шварцкопф

О КОМПОЗИЦИОННОЙ ФУНКЦИИ ТИРЕ В СТИХАХ НАДСОНА

Душевный строй истинного
поэта выражается во всём,
вплоть до знаков препинания.

(Александр Блок)

Среди нескольких не сожжённых в годы войны книг, сохранившихся от старой семейной библиотеки, одна — самая любимая: подаренные мне в 11 лет стихи Надсона. И до сих пор, время от времени, я с удовольствием перечитываю этот великолепно изданный дореволюционный однотомник (выдержавший 29 изданий!). Однако, когда мне однажды пришлось пользоваться основным современным изданием Надсона — в Большой серии Библиотеки поэта (1962), я невольно обратил внимание на расхождения в пунктуации обоих этих изданий. Один из аспектов этого расхождения и является предметом рассмотрения в этой заметке.

В декламационно-ораторском стихе Надсона — обилие тире. Но, пожалуй, самый интересный случай употребления тире здесь тот, что связан с "рефлектирующей мыслью" и "логическими раздумьями" [Щуров 1968: 76], с их "насыщенностью рассуждениями, тезисами и антитезисами" [Краснянский 1984: 246]. Я давно уже для себя заметил, что для ряда предпочитаемых поэтом восьмистрочных и многострочных строф характерна внутренняя антитеза: вторая часть строфы противопоставлена по содержанию первой, а то и прямо отрицает ее. И здесь — для фиксации границы между противопоставляемыми частями строфы — выступает обычно тире, причем в "непунктуационной функции" [Ицкович 1974: 187–188], здесь именно — в композиционной. Сказанное предполагает возможность сочетания тире со многими другими одиночными знаками препинания, попадающими в позицию границы между частями строфы. Приведем примеры из той части дореволюционного однотомника, в которой собраны стихи, публиковавшиеся при жизни поэта (с. 3–118). Здесь встречаются сочетания: (1) точка + тире; (2) знак вопроса + тире; (3) и (4) точка с запятой + тире; (5) и (6) двоеточие + тире; (7) запятая + тире[1].

[1] В принципе здесь возможно и сочетание "восклицательный знак + тире". См., например, у Д. Давыдова:

(1) Я много странствовал... Я видел, как закат
Румянит снежных Альп воздушные вершины,
Как мирные стада со склонов их спешат
Вернуться на ночлег в цветущие долины;
Вокруг меня кипел шумливый карнавал,
Все унося в поток безумного веселья,
И реву Терека пугливо я внимал,
Затерянный в стенах Дарьяльского ущелья. —
Но то, чем я теперь в деревне окружен,
Мне ново, бодрый друг...

("Отрывок")

(2) Быть может, тайный ученик,
Склонясь усталой головою,
К кресту Учителя приник
С тоской и страстною мольбою?
Быть может, грешник непрощенный
Сюда, измученный, спешил,
И здесь, коленопреклоненный,
Свое раскаянье излил? —
Нет, то Иуда!

("Иуда")

(3) Я ушел бы бродить,— и бродить, и дышать ароматом,
Я б на взморье ушел, где волна за волною шумит,
Где спускается берег кремнистым, сверкающим скатом,
И жемчужная пена каменья его серебрит; —
Да не тянет меня красота этой чудной природы ‹...›

("Снова лунная ночь...")

Иногда сочетание "точка с запятой + тире" связано не с антитезой, а с перечислением:

(4) Нет, легче мне думать, что ты умерла,
Чем знать, что тебя с каждым днем покоряет
Всесильная пошлость глухого угла,
Где бледная юность твоя доцветает; —
Чем знать, что могла б ты всей грудью дышать,
Могла бы любить всей душой пробужденной ‹...›

("Нет, легче мне думать, что ты умерла...")

О ты, смущенная присутствием моим,
Спокойся: я бегу в пределы отдаленны! —
Пусть избранный тобой вкушает дни блаженны,
Пока судьбой храним. (Элегия VI).

Сами же отсутствующие в наших примерах сочетаний два разделительных знака: восклицательный и многоточие — широко употребительны в стихах Надсона, особенно в позициях конца строки и строфы.

(5) «...» Чего мне ждать, к чему мне жить,
К чему бороться и трудиться: —
Мне больше некого любить,
Мне больше некому молиться!..
("Над свежей могилой")[2]

Впрочем, обычно это сочетание архаически вводит в текст чужую речь:

(6) Жизнь твердит мне: — "Стыдись, малодушный!"
("Чуть останусь один...")[3]

(7) Я не Тому молюсь, кого едва дерзает
Назвать душа моя, смущаясь и дивясь,
И перед кем мой ум бессильно умолкает,
В безумной гордости постичь Его стремясь;
Я не Тому молюсь, пред чьими алтарями
Народ, простертый ниц, в смирении лежит,
И льется фимиам душистыми волнами,
И зыблются огни, и пение звучит;
Я не Тому молюсь, кто окружен толпами
Священным трепетом исполненных духов,
И чей незримый трон за яркими звездами
Царит над безднами разбросанных миров, —
Нет, перед Ним я нем!..
("Я не тому молюсь...")

[Отметим, что в прижизненных публикациях Надсона наиболее многочисленны примеры на последний случай; случаи (3)–(4) и (5)–(6) представлены соответственно девятью и восемью примерами; случаи (1) и (2) единичны].

Сопоставление примеров на указанные сочетания в дореволюционном и современном изданиях Надсона выявляет достаточно последовательную картину: в издании Библиотеки поэта (за двумя исключениями) вместо сочетания "одиночный знак + тире" в тексте представлен один разделительный знак препинания. Так, в примере (1) вместо сочетания "точка + тире" употреблена только точка; в примерах (3)

[2] Такое употребление двоеточия несет на себе следы архаической роли двоеточия как основного знака членения периода на части [Успенский 1975: 126], причем в этой функции — знака скорее формального [Бухмейер и Пинус 1963: 144–145].

[3] В современной русской пунктуации сочетание "двоеточие + тире" сохраняется при передаче прямой речи" (а) в разорванном виде — при ее вводе, когда вводящий глагол речи и чужая речь (без кавычек) принадлежат двум разным абзацам, типа:

Он сказал:

— Я согласен; и (б) при наличии двух глаголов речи в интерпозитивной вводящей части, типа "сказал и добавил" [Шварцкопф 1988: 74, 77, 159 и след.].

и (4) вместо "точка с запятой + тире" — только точка с запятой; в примерах (5) и (6) вместо "двоеточие + тире" — только двоеточие. Следовательно, налицо замена "архаической" авторской пунктуации — на такую, которая представляется текстологу более соответствующей современным правилам и восприятию знаков препинания современным читателем.

Надо сказать, что проблема модернизации пунктуации в стихотворной классике была уже предметом рассмотрения на материале изданий серии Библиотеки поэта; тогда же была показана опасность как (а) немотивированной модернизации знаков препинания, так и (б) "случаев неясности", проистекающих от "несовременности" употребления знаков препинания [Бухмейер и Пинус 1963: 140–143]. (См. интересные соображения на эту тему в работе [Лотман, Толстой, Успенский 1981].) Именно по рецепту (б) в издании Надсона 1962 г. сочетания "разделительный знак + тире" и были заменены одним (соответствующим) разделительным. Кроме одного: кроме сочетания "запятая + тире".

Это сочетание чрезвычайно употребительно в современной пунктуационной практике — как "столкновение" двух отдельных знаков препинания "элемент парной запятой + тире"; в прошлом и теперь это сочетание может выступать как единый "сложный знак", как результат закономерного для ситуации одного из этих знаков [Шварцкопф 1988: 38]. (Ср. также наблюдения А.Б. Шапиро над употреблением запятой и тире в поэзии для обозначения "структурного поворота" — "перелома конструкции" [Шапиро 1955: 346–347].) Видимо, поэтому в издании 1962 г. многочисленные сочетания "запятая + тире", как правило, сохранены в тексте. И более того, я нашел два случая, когда "запятая + тире" выступает (а) вместо сочетания "точка + тире" и (б) вместо сочетания "двоеточие + тире" (дважды):

(а) Но если счастье — знать, что друг твой не изменит
Заветам совести и родины своей,
Что выше красоты в тебе он душу ценит,
Ея отзывчивость к страданиям людей. —
Тогда в моей груди нет за тебя тревоги ‹...›

("Не принесет, дитя, покоя и забвенья...")

(б) Не здесь, не в мерцанье свечей погребальных,
Не в пестрой толпе, не при громе речей,
Не в звуках молитв, заунывно-печальных,
Поймем мы всю горечь утраты своей: —
Поймем ее дома, поймем над строками
Высоких и светлых творений твоих ‹...›

("Над могилой Тургенева") —

во всех этих случаях употребляется в издании 1962 г. "запятая + тире".

В текстологических работах принято рассматривать функции тире (в сочетании с другим одиночным знаком) в плане "мыслеотделения" (наподобие "малого абзаца") и/или "перехода от мысли к мысли" [Бухмейер и Пинус 1963: 159–161]. Между тем в рассмотренных нами примерах из Надсона речь идет вовсе не о разграничении двух (различных) мыслей, а о внутренней антитезе как о способе организации мысли в рамках строфы, т.е. о композиционной функции тире в указанных сочетаниях. И, снимая тире там, где у Надсона было сочетание "разделительный знак + тире", мы тем самым лишаем читателя поставленного автором эксплицитного указателя композиционно-содержательного членения строфы. А сама замена рассмотренных сочетаний на одиночный разделительный знак препинания — еще одно подтверждение справедливости мысли Б.В. Томашевского по поводу закономерностей "осмысленности ошибочного чтения": подобные действия сводятся к "замене непонятного или непривычного понятным и привычным" [Томашевский 1928: 28].

Литература

Бухмейер К.К. и Пинус С.М. О модернизации пунктуации в стихотворном классическом тексте // Издание классической литературы. Из опыта "Библиотеки поэта". М., 1963.

Иукович В.А. Опыт описания современной пунктуации // Нерешенные вопросы русского правописания. М., 1974.

Краснянский В.В. Поэтический штамп в лирике С. Надсона // Проблемы структурной лингвистики 1982. М., 1984.

Лотман Ю.М., Толстой Н.И., Успенский Б.Н. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 40, 1981, № 4.

Надсон С.Я Полное собрание стихотворений. "Библиотека поэта", Большая серия, изд. 2. М.–Л., 1962 (подготовка текста Ф.И. Шишковской).

Стихотворения С.Я. Надсона. Изд. 27. СПб., 1913.

Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Л., 1928.

Успенский Б.А. Первая русская грамматика на родном языке. М., 1975.

Шапиро А.Б. Основы русской пунктуации. М., 1955.

Шварцкопф Б.С. Современная русская пунктуация: система и ее функционирование. М., 1988.

Щуров И.А. Надсон // Краткая литературная энциклопедия, т. 5. М., 1968.

В.В. Жильцова

КОМПОЗИЦИОННО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ТИРЕ В ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Вопросы пунктуационной экспрессии и ее приемов были подняты в работе [Григорьев 1974]. Мы же рассмотрим специфику функционирования тире в поэзии М. Цветаевой, где художественные и лингвистические особенности обеспечивают эстетическую актуализацию этого знака препинания (ЗП). Художественные факторы — это окказиональная сверхчастотность и четкая композиционная функция в стихотворении, а языковые — несоответствие такого употребления тире его нормативному, системному употреблению, поскольку тире в начале предложения не обусловлено пунктуационной нормой или системой. Это привлекает внимание само по себе и позволяет говорить об экспрессивном пунктуационном,точнее пунктуационно-поэтическом, приеме (ПП). При этом мы исходим из предположения, что пунктуация Цветаевой, как и любого другого поэта, опирается на пунктуационную систему литературного языка данного периода, закрепленную в нормативных правилах и справочниках (в данном случае — в сводах правил Я.К. Грота [Грот 1885–1916, Зелинский 1903] и др.) и творчески переработанную Цветаевой, ведь "в стиле индивидуального творчества могут быть преобразованы и переосмыслены значения даже общелитературных знаков препинания [Виноградов 1981: 25].

Несоответствие пунктуационной ситуации, нормативных требований контекста — фукционально-системным свойствам ЗП является основой создания экспрессивных ПП. "Прием ‹...› выступает как более или менее осознаваемый способ целенаправленного применения знака препинания или пунктуационной схемы" [Дзякович 1994]. (См. также об отнесении поэтической пунктуации к приему в [Песков 1987; Григорьев 1974]). Приемы направлены в художественных произведениях на актуализацию важных в смысловом отношении элементов текста с помощью дезавтоматизации их восприятия. Актуализация — "‹...› такое использование языковых средств, которое привлекает внимание само по себе и воспринимается как необычное, лишенное автоматизма, дезавтоматизированное ‹...›" [Гавранек 1967: 355]. Композиционная функция тире актуализирует его в качестве графического маркера концовки образно-тематической композиции, которая в наших примерах совпадает с последним предложением, занимающим обычно две последние строки (ДПС) стихо-

творения и находящимся в одной из сильных позиций художественного текста [Арнольд 1974].

Эти ДПС являются концовкой для читателя — но не для автора. Существует крайне важное для нас описание самим поэтом процесса создания стихотворения: "Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего. ‹...› Приказующее есть первичный, неизменимый и незаменимый стих, *суть, предстающая стихом.* (Чаще всего последним двустишием, к которому затем прирастает остальное)" [Цветаева 1991: 41]. Эти-то ДПС и выделяются тире. (Ср. также в воспоминаниях М. Цветаевой "Нездешний вечер" ее разговор с М. Кузминым о том, что все стихи пишутся ради последней строчки, которая приходит первой [Цветаева 1994: 282].)

О значимости последней строки в стихотворении говорили поэты и писатели (например, В. Маяковский, Ю. Трифонов). Внимание ученых тоже привлекает данная позиция художественного произведения. Например, в работах В.М. Жирмунского "Из истории текстов Александра Блока", "Преодолевшие символизм", "Мелодика стиха (по поводу книги Б.М. Эйхенбаума "Мелодика стиха")" есть интересные наблюдения по этому поводу. Автор отмечает, что в конце текстов А. Ахматовой и О. Мандельштама присутствует особая эпиграмматичность, причем у А. Ахматовой "последний стих обычно заключает отчетливое смысловое заострение основной темы (pointe)" [Жирмунский 1977: 242]; у А. Фета концовка-припев имеет лирическую окраску, а некоторые стихотворения, как и у А. Пушкина, построены по принципу кольцевой композиции, где вся последняя строфа повторяет первую или дает ее вариацию; А. Толстой "бросает стихотворение, заостренное концовкой, девизом, как боевой вызов, как клич ‹...›" [Там же: 85]. Роль концовки в образно-тематической композиции отмечена в работе [Холшевников 1985]. Рассматривалась она также в аспекте актуального членения [Сильман 1977, Ковтунова 1986]. В инвентаре прозаических приемов, основанных на "антипозиционном" употреблении ЗП, данный ПП отсутствует [Дзякович 1994].

"‹...› Самое ответственное, самое многозначительное, самое выделенное место в конце стихотворения" [Гаспаров 1995: 148] — его композиционная концовка, выделенная тире, которая состоит обычно из 2 строк с 1 предложением, хотя есть варианты — 1 строка и оборванная строка с одной стороны, а с другой — несколько предложений, но обязательно это начало нового предложения. Если учесть двойную структурированность стихотворной речи [Золян 1986; 1990] и наличие в ней двух коммуникативных систем [Ковтунова 1986] и рассматривать ДПС как единое обособленное целое (ведь Цветаева говорила именно о строках, а не о предложениях),

вне зависимости от того, совпадают ли они с границами предложения или нет, (т.е. занят конец 2-й строки последней строфы конечным ЗП или неконечным — пробелом), то количество примеров увеличится за счет включения сюда (если исходить только из наличия тире перед ДПС) строк с парным тире середины предложения или текста и с одиночным тире середины предложения. Когда тире здесь обязательное или альтернативное (при вставке), то о ПП с точки зрения пунктуационной системы языка говорить не приходится, а с точки зрения пунктуационной системы стиха такое тире как прием не воспринимается, поэтому как ПП эти случаи мы рассматривать не будем, как и при постановке тире перед постпозитивной прямой речью.

Последнее предложение с тире в начале заканчивается обычно точкой (24 примера), а предпоследнее при этом — точкой (10), многоточием (7), восклицательным знаком (6), реже — вопросительным (2). Низкая частота последнего ЗП обусловлена тем, что вопрос требует ответа, поэтому употребляющееся в последнем предложении тире — не ПП, а системный знак, вводящий прямую речь-ответ. При окончании последнего предложения восклицательным знаком (21) предпоследнее чаще заканчивается многоточием (11), точкой (8). Любопытно, что происходит расподобление: если восклицательный знак употребляется в конце последнего предложения, то в предпоследнем встречается лишь один раз, т.е. нет перегрузки конца стихотворения восклицаниями, которые уравновешиваются точкой или многоточием последнего предложения, характеризующими не эмоциональное восприятие, а проникновение в суть, вглядывание и сомнение: суть ли это?

По нашим данным, в анализируемых сборниках есть 71 стихотворение, где лирическая концовка подчеркнута тире или многоточием. Это около 10% всех текстов (792) по сборникам "Вечерний альбом" (9=7,4% от всех стихов этого сборника) [Цветаева 1988], "Волшебный фонарь" (2=1,8%) [Цветаева 1979], "Юношеские стихи" (12=34,3%), "Версты" (13=11,1%), "Лебединый стан" (4=8,5%), "Ремесло" (14=13,6%), "После России" и не вошедшие в сборники 1922–1925 гг. (12=7,5%) и 1928–1941 гг. (5=6,8%) [Цветаева 1990]. Высокий процент таких стихотворений в "Юношеских стихах" объясняется тем, что в [Цветаева 1990] даны избранные тексты из этого сборника, но сам выбор говорит о восприятии этих стихотворений как самых характерных для Цветаевой. Корректнее было бы считать процент стихотворений не от всех стихотворений, а от количества тех, в ДПС которых начинается новое предложение, а таких —

более 450 (при неясности квалификации в некоторых случаях), т.е. 71 стихотворение составляет более 16%.

Композиционная функция тире, подчеркивающего роль концовки стихотворения, занимающей чаще ДПС с последним предложением, — не индивидуальный ПП Цветаевой, т.к. встречается (хоть и не с такой степенью воспроизводимости) и у других поэтов и поэтесс: А. Ахматова — стихотворение "Я научилась просто, мудро жить..." [Ахматова 1990: 36], С. Парнок — "Мудрая Венера" [Парнок, б.г.: 29], [Дон-Аминадо 1994: 276–277]. Но особенность цветаевского использования этого ПП — в двойной нагрузке тире: оно указывает на конец стихотворения — для читателя и на начало его создания — для автора, о чем можно судить из приведенного выше высказывания поэта. (В этом М. Цветаева близка М. Кузмину, см. "Нездешний вечер"). Происходит несовпадение объективного авторского и читательского момента начала и окончания текста [см. Елина, Сорокин 1985], что осложнено аморфностью композиции поздних текстов Цветаевой [см. Гаспаров 1995: 312]. Прагматически тире вместе с другими — смысловыми и, главное, формальными — показателями завершенности текста указывает, что следующее за ним предложение является последним в стихотворении, а поскольку это сильная позиция, то находящийся в ней текст имеет особую эстетическую значимость, подводя итог, обобщая всё сказанное, выражая его суть. (Ср.: "Самое положение последних строк, самый факт окончания стихотворения заставляет читателя воспринять концовку как обобщение, как нечто значительное — завершение темы" [Холшевников 1985: 33]). Обобщенность не может рассматриваться в качестве смыслового показателя завершенности, так как она, как и афористичность, конденсированность смысла при минимуме средств выражения (основная черта поэтики Цветаевой) присутствует не только в конце текста. При отсутствии же формальных показателей, характерных для стихотворения, — графемных и парафемных — тире не может быть однозначным показателем последнего предложения текста, поскольку происходит нейтрализация ПП: последнее предложение может содержать вводимую с помощью тире прямую речь или быть ответом на все стихотворение. В первом случае нейтрализация обусловлена смысловыми и композиционными особенностями стихотворения, во втором — полифункциональностью и графической соотносительностью тире (одиночного и парного).

ПП с тире имеет два позиционных типа, отличающихся местом этого ПП в строке, что зависит от соотношения длины строки с предложением и от большей или меньшей степени корреляции

между образно-тематической композицией и графической, в данном случае с такой ее частью, как графика ритмико-синтаксической интонации [Лотман 1972: 72] (о графике стиха см. также [Жовтис 1968]).

1. Тире находится в начале строки, содержащей последнее предложение или, чаще всего его начальную часть, т.е. лирическую концовку стихотворения (далее приводится последняя строфа):

Черный читает чтец,
Топчутся люди праздные...
— Мертвый лежит певец
И воскресенье празднует.

[Цветаева 1990: 115]

2. Тире находится в начале второй половины разбитой на две части строки (начиная со сборника "После России. 1"):

Вплавь, маленький! Уже ступень
Оставлена...
— Восстанье в день.

[Цветаева 1990: 295]

Второй прием более экспрессивен, чем первый, так как сопровождается визуальным сдвигом концовки стихотворения, а главное — сочетанием языкового ЗП — тире (и прописной буквы в начале предложения) и особого стихового ЗП — "разбивки стихотворной строки" (о нём см. [Пешковский 1925; Кольцова 1984]). Отделение концовки стихотворения подчеркивается и графическим перерывом в визуальной передаче письменного текста, вследствие чего форма приобретает черты иконичности.

Тире при отсутствии разбивки находилось бы в середине строки (в слабой позиции, так как сильная позиция — начало и особенно конец строки) и было бы сглажено действием закона единства и тесноты стихового ряда, воспринималось бы не в композиционной функции, а как нормативное для XIX – нач. XX в. тире после точки "для более резкого разграничения двух рядом стоящих предложений" [Грот 1903: 101]. Сила такого разграничения в большей степени зависит от стиховых, чем от языковых факторов: разрыв между предложениями, выраженный тире в середине строки, воспринимается как более слабый, чем разрыв "стиховой", когда новое предложение начинает новую строку, пусть даже оно отделено от предыдущего более слабым пунктуационным средством — точкой, а не точкой и тире. Место тире в строке было значимо для Цветаевой, ведь тире после точки в конце строки ("Резеда и роза") — это

не то же самое, что тире перед новой строкой. А поскольку наличие обрыва строки обязательно для функционирования тире в данной композиционной функции (пример 2), то лучше было бы здесь говорить об особом приеме, где языковой ЗП — вспомогательное средство, а главную роль играет стиховой ЗП. Более подробно об этом можно говорить в рамках анализа приемов использования обрыва строки в стихотворном тексте, но это тема отдельной работы.

Кроме этого средства, на фоне предыдущего контекста концовка усиливается также элементами стиховой композиции: выделением её в отдельную двустрочную строфу ("О всеми ветрами..."), изменением (увеличение или сокращение) длины последней строки ("Древняя тщета течет по жилам") или количества строк в последней строфе ("Посадила яблоньку...").

Начиная со сборника "После России. 1", тире становится соотносительным с многоточием перед ДПС. Однако эти ЗП имеют отличия. С точки зрения пунктуационной системы многоточие перед началом предложения вполне закономерно и обозначает дистанционность, резкий переход во времени, пространстве, сюжете [Шварцкопф 1988: 58], тогда как тире — ЗП середины предложения, а в начале оно может быть только перед прямой речью. Различаясь функциями и позициями, свойственными этим ЗП в системе языка, они сближаются по этим же параметрам в системе пунктуации стихотворного текста Цветаевой. Хотя многоточие в начале строки, несмотря на собственное значение, имеет ореол незаконченности, незавершенности, недосказанности, указывая на подтекст, но тире все же имеет более многообразные смысловые функции, привнося значение резкости, неожиданности, со- и противопоставления. Вероятно, это различие в передаваемом значении обусловило тяготение многоточия к более "ослабленной" концовке и отрицательную сочетаемость с обрывом строки.

Многоточие с точки зрения пунктуационной системы языка не меняет своих характеристик, зато тире получает новую позицию — в начале предложения. Такое "антипозиционное" (с точки зрения пунктуационной системы) употребление — основа создания ПП [Дзякович 1994], но четкая позиционная закрепленность за определенным местом в стихе (перед ДПС концовки) позволяет говорить о пунктуационно-поэтическом приеме для тире и о поэтическом — для многоточия, не создавшего здесь своего ПП, основанных на нарушении системных характеристик этого ЗП. Тире является приемом с позиций системы языка и системы стиха, т.е. как бы "двойным" приемом, а многоточие — приемом лишь для композиции стиха.

Еще один случай использования многоточия обусловлен необходимостью "раздробления" ЗП: первые две строки — диалог с тире перед репликами, поэтому, чтобы тире перед концовкой не воспринималось читателем как часть диалога с обращением, Цветаева использует многоточие:

— Край мой, виват! / — Выкуси, Герр! /
...Двадцать солдат. / Один офицер.

[Цветаева 1990: 461]

Использование многоточия для подчеркивания лирической концовки — тоже не то̀лько цветаевская черта, поскольку встречается, например, в стихотворении С. Парнок: "Который час? — Безумный. Смотри, смотри..." [Парнок 1923: 21]. Но у Цветаевой многоточие тяготеет к определенному композиционному типу стихотворений. "Ранние стихи Цветаевой, закругленные концовками, писались с конца, начало подгонялось под конец <...> Зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов, они начинаются с начала: заглавие дает центральный, мучающий поэта образ (например "Наклон"), первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность" [Гаспаров 1995: 312]. Здесь назначение многоточия перед ДПС — передать последнее уточнение, которое, как кажется автору (и начинает казаться и читателю) в момент окончания стихотворения, наиболее адекватно описывает суть явления, хотя это мнение потом может оказаться ошибочным и поэт продолжает поиск, постижение ("Так вслушиваются..."). На этой основе строятся некоторые циклы и стихотворения, причем за многоточием следует назывное предложение, дающее поэтическую номинацию и выполняющее качественно-характеризующую функцию ("Несколько взбегающих дерев / Вечером, на всхолмье" и "...Лавины лиственные, / Руины лиственные..." — в цикле "Деревья"). Многоточие передает сомнение автора в правильности, в "абсолютности" названия и понимания описанного явления.

Строение текстов с тире перед ДПС более многообразно и имеет более четкую концовку. Иногда они содержат обращения, поэтому их можно воспринять как прямую речь при отсутствии вводящего предложения. Обычно это усиление голоса лирической героини в её монологе. Полифункциональность тире и текстовая графика (прописная буква в начале предложения и строки) приводят к созданию пунктуационной текстовой неопределенности, когда затруднена возможность однозначной интерпретации данной конструкции (прямая речь? вставка?):

Как из-под тяжелой гривы / Блещут яркие зрачки. /
— Спутники твои ревнивы? — / Кони кровные легки.

[Цветаева 1990: 70]

Большинство текстов с обращением содержат личное местоимение 1-го лица, что и неудивительно, так как стихотворение Цветаевой — это обычно страстный, эмоциональный монолог лирической героини или ролевого субъекта:

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
— И я дарю тебе свой колокольный град
— Ахматова, — и сердце свое в придачу!

[Цветаева 1990: 117]

Часто в стихотворении появляется коммуникативная рамка "Я — Вы (ты)", а в концовке, оторванной от текста с помощью тире, утверждается несоединимость, противопоставленность в настоящее время героев, которые были близки в прошлом (текст до концовки), что особенно характерно для стихотворений цикла "Подруга". Концовка может эксплицитно или имплицитно выражать точку зрения героини, неизменную на протяжении всего стихотворения, особенно в первых сборниках ("Каток растаял"), или другой взгляд той же героини, а возможно — чужую точку зрения ("Завораживающая! Крест...", "Не возьмешь мою душу живу..."), когда поэт "пробует использовать разные точки зрения — внутреннюю (от лица героя) и внешнюю — как наблюдатель со стороны, пытается соединить в пределах одного стихотворения разные голоса: голос персонажа и собственный" [Ревзина 1990: 41].

Интересна композиция у стихотворений, где концовка начинается местоимениями ТАК, ТО, ЭТО. Есть несколько композиционных разновидностей таких стихотворений.

1. Описание предметно-конкретной ситуации с четкой пространственно-временной локализацией и название её, произошедшее в прошлом, но вспомнившееся сейчас ("В пятнадцать лет").

2. Концовка стихотворения дает окончательное название ряду ассоциативных, а поэтому и бессвязных картин, образов, мыслей, проносящихся сейчас перед внутренним взором героини и данных во время их возникновения. Денотативное пространство здесь максимально расширено для героини, не связанной конкретным временем и пространством. Тире указывает не на временной разрыв, а на разрыв между эмоциональным восприятием и осознанием его на

рациональном уровне, проникновением в суть воспринятого в настоящий момент ("Слезы — на лисе моей облезлой").

3. Стихотворения содержат элементы описанных выше типов (1-2). В стихотворении "Цыганская свадьба" анафорически повторяется почти точным рефреном последняя строка, называющая описанную в строфе ситуацию, участницей которой является героиня (цыганка), переживающая это событие (свадьбу) в данный момент. Таким образом, совмещаются признаки 1-го типа стихотворений (денотативное пространство — конкретная для героини ситуация, куда она действенно вовлечена) и 2-го (все действие протекает в настоящее время и "актуально" переживается героиней).

Иногда концовка, особенно в стихотворении, написанном от 3-го лица, поэтому предельно обобщенном, — сжатое, ёмкое, афористическое высказывание, содержащее суть произведения, вывод из него ("Посадила яблоньку..."). Такая установка "на объективность" и обобщенность описываемого характерна больше для фольклорных произведений Цветаевой (начиная со сборника "Версты"), сближающихся с народной поэзией, а их концовки — с пословицами и поговорками. (Ср.: "Развитие стихотворения ‹...› есть развитие от частного к общему" [Сильман 1977: 76]).

Встречается концовка-пуант, выраженная парцеллятом ("Страна") или присоединительной конструкцией ("Простоволосая Агарь — сижу...").

Развитие данных ПП (тире а появление сочетания тире с обрывом строки а многоточие; в результате чего получаем три ПП в композиционной функции, причем со специализацией каждого из них), как и трансформация речевой структуры и композиционных типов стихотворений, идут в русле эволюции всего поэтического языка Цветаевой, эволюции, напоминающей "природный рост с вложенным в него генетическим кодом — подобный росту дерева, всякого природного объекта [Ревзина 1990: 46]

P.S. Существуют высказывания поэтов и ученых, свидетельствующие о том, что в их восприятии стиховой фактор (единство и теснота ряда) сильнее языкового (даже такого сильного разделительного конечного ЗП, как точка), так как он нейтрализует пунктуацию, которая перестает "работать". Нейтрализация ЗП в середине строки связана, вероятно, еще и с синтаксической асимметрией стихотворной строки [Гаспаров 1993]. (О стиховом и языковом см. также [Ковтунова 1988; Золян 1986; Золян 1990; Очерки 1993].) Ср. фонетические и другие сдвиги в теории А. Крученых; наблюдения Шемшурина в его книгах о "футуризме" в стихах В. Брюсова и

И. Северянина; мысли В. Маяковского о смысловых псевдосинтаксических связях слов в некоторых строках А.Н. Толстого (например "Шибанов молчал. Из пронзенной ноги...") и Пушкина; приводимое Ю.Н. Тыняновым высказывание А.С. Пушкина о том, что при восприятии строк Батюшкова "И гордый ум не победит / Любви, холодными словами." "смысл выходит *"холодными словами любви*; запятая не поможет" [цит. по: Тынянов 1994: 64].

Литература

Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе, 1978, № 4.

Ахматова А.А. Четки. М., 1990.

Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М., 1981.

Гавранек Б. Задачи русского языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. М., 1967.

Гаспаров М.Л. Стих и грамматика. Введение // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста / Под ред. В.П. Григорьева. М., 1993.

Гаспаров М.Л. Избранные статьи // Новое литературное обозрение, 1995.

Григорьев В.П. Графика и орфография у А. Вознесенского // Нерешенные вопросы русского правописания. М., 1974.

Грот Я.К. Русское правописание. СПб, 1903.

Дзякович Е.В. Стилистический аспект современной пунктуации. Экспрессивные пунктуационные приемы. АКД. М., 1994.

Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. М., 1994.

Есина Н.Г., Сорокин Ю.А. О читательских критериях завершенности текста. // Текст и культура: общие и частные проблемы / Под ред. К.А. Сорокина. М., 1985.

Жирмунский В.М. Теория литературы. Стилистика. Поэтика. Л., 1977.

Жовтис А.А. Стихи нужны... (Статьи). Алма-Ата, 1968.

Зелинский В. Справочник по русскому правописанию, вып. II. Указатель (системный и алфавитный) при расстановке знаков препинания. Изд. 3. М., 1903.

Золян С.Т. О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.

Золян С.Т. "Единство и теснота стихового ряда" и поэтический синтаксис // Тыняновский сборник. 4-е чтения. Рига, 1990.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Кольцова Л.М. Актуальное членение предложения и графические средства его оформления в поэтической речи (на материале русской советской поэзии). АКД. Воронеж, 1984.

Лотман М.Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.

Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста / Под ред. В.П. Григорьева. М., 1993.

Парнок С. Лоза. Стихи 1922 г., М., 1923.

Парнок С. Розы Пиэрии. Антологические стихи. М.–Пг., б.г.

Песков А.М. Прием // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Пешковский А.М. Сборник статей. М., 1925.

Ревзина О.Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста / Под ред. В.П. Григорьева, М., 1990.

Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.

Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993.

Холшевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Межвузовский сб. под ред. В.Е. Холшевникова. Л., 1985.

Цветаева М.И. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов. Paris, 1979 [репринт 1912 г.].

Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990.

Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991.

Цветаева М.И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. М., 1994.

Шварцкопф Б.С. Современная русская пунктуация: система и её функционирование. М., 1988.

СОДЕРЖАНИЕ

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

Предисловие 5

ПРОБЛЕМЫ ВЕЛИМИРОВЕДЕНИЯ

Х. Баран. Заметки о Хлебникове (3-7) 7
М.Л. Гаспаров. Стих поэмы В. Хлебникова "Берег невольников" . . 18
Т.В. Скулачева. Свободный стих В. Хлебникова 32
Н.А. Кожевникова. О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в стихах В. Хлебникова 43
З.Ю. Петрова. О некоторых образных соответствиях природных реалий в языке В. Хлебникова 49
Р. Вроон. Хлебников и Платонов: предварительные заметки 55
Л.Л. Гервер. "Инструменты игры" Блока, Хлебникова и Маяковского 66
Дж. Яничек. "Мирскóнца" у Хлебникова и у Кручёных 80
Н.Н. Перцова. О ненаписанном романе Хлебникова 88
С. Бирюков. Мерой научности. Рецензия на книгу: В.П. Григорьев. "Словотворчество и смежные проблемы языка поэта" 105

ПОЭТИКА СЛОВА В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

I

Д.М. Магомедова. Взаимодействие литературных и речевых жанров в поэтическом тексте (элегия) 111
Л.Л. Шестакова. Языковые приемы формирования текста в поэзии Е. Баратынского (на материале элегии "Разуверение") 118
Л.М. Грановская. Русский Монпарнас: заметки о языке эмигрантской поэзии первой волны 126
Е.Ю. Кукушкина. Лемматизация как повод для лингвопоэтических наблюдений (на материале поэзии А. Белого) . . 137
Е.М. Брейдо. Акцентный стих Маяковского 143
Г. Импости. "Tavole parolibere" Маринетти и железобетонные поэмы Каменского 153
Г.Н. Иванова-Лукьянова. Когнитивный характер ритмики стихов М.Цветаевой 164
Н.А. Фатеева. «Когда ручьи поют романс» «почти словами человека» 170

www.ruslang.ru

Е.В. Красильникова. "Скоро проснутся деревья" 190
А.В. Белова. Ранний Твардовский: образ природы и образ матери. 194
О.В. Шульская. Характер адресованности в поэзии А.Межирова . 201
О.И. Северская. Смысловая композиция поэтического текста: к вопросу о функциональной перспективе 215

II

Л. Магаротто Автор, повествователь и читатель в "Герое нашего времени" 225
Ю.Н. Караулов. Русская речь, русская идея и идиостиль Достоевского 237
Е.А. Иванчикова. Автор в повествовательной структуре исповеди и мемуаров (на материале произведений Достоевского) 250
Е.В. Джанджакова. Литературные цитаты в рассказе А.П.Чехова "Ведьма" 256
В.В. Краснянский. Словоупотребление и поэтика Бориса Зайцева 261
В.Н. Виноградова, И.С. Улуханов. Словотворчество В. Набокова 267
Т.Д. Брайнина. Языковая игра в произведениях Саши Соколова . 276

III

Г.А. Золотова. Композиция и грамматика 284
В.Г. Костомаров, Н.Д. Бурвикова. Прецедентный текст как редуцированный дискурс 297
О.Г. Ревзина. Поэтика окказионального слова 303
Н.А. Николина. "Скорнение" в современной речи 309
С.Е. Никитина. Паронимическая аттракция или народная этимология? 318
А.А. Шунейко. Масонская символика в языке русской художественной литературы XVIII–XX веков (к постановке проблемы) 325

ПУНКТУАЦИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

И.И. Ковтунова. Поэтика пунктуации (функция тире) 331
Е.А. Некрасова. О пунктуационном оформлении сравнения-сказуемого в стихотворной речи 339
Б.С. Шварцкопф. О композиционной функции тире в стихах Надсона 348
В.В. Жильцова. Композиционно-поэтическая функция тире в поэзии Марины Цветаевой 353

ЯЗЫК КАК ТВОРЧЕСТВО

К 70-летию В.П. Григорьева

Сборник научных трудов

Утверждено к печати
Институтом русского языка РАН

Оригинал-макет подготовлен
в редакционно-издательском секторе
Института русского языка РАН

Оформление и компьютерная верстка
Г.А. Черкасовой и О.В. Гришиной

Институт русского языка
им. В.В. Виноградова РАН
ЛР № 020940
121019 Москва, Волхонка, 18/2,
тел. 202-65-40

Подписано к печати 20.12.96. Формат 60x90 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 23. Тираж 1500 экз.

Отпечатано в Московской типографии «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6. Зак. 1015